



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Theatergefüge in England
unter dem Einfluss der Puritaner 1642-1660“

verfasst von

Mag. Hanna Huber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Anmerkungen

Ich möchte meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld danken für die Offenheit und den Enthusiasmus bezüglich des Themas, die hilfreichen Gespräche in den Sprechstunden und die kontinuierliche Unterstützung während des Schreibprozesses. Mein Dank gilt ebenso Mag. Dr. Birgit Peter und meinen Studienkollegen des DiplomandInnen-Seminars für das hilfreiche Feedback und die ermutigenden Worte. Insbesondere möchte ich Lisa Hampala, Axel Meyjohann und Benjamin Wendl danken für ihre wertvollen Beiträge und Gedankenanstöße in der Endphase meiner Arbeit.

Meinen herzlichen Dank möchte ich meiner Mutter, Helga Huber, aussprechen, die mir während meiner gesamten Studienzeit so viel liebevolle Unterstützung, Fürsorge und Ermutigungen entgegen gebracht hat. Ich danke ebenso meinem Vater, Hermann Huber, der meine intellektuelle Entwicklung maßgeblich beeinflusst hat und mir stets die Freiheit gelassen hat, meinen eigenen beruflichen und akademischen Interessen nachzugehen. Besonders großer Dank gilt meinem Bruder, Michael Huber, der mir schon mein Leben lang als Stütze, Ratgeber und bester Freund zur Seite steht. Auch meinen beiden Großmüttern, Gabriele Huber und Franziska Buchberger, danke ich für ihre zahlreichen Lebensweisheiten, die sie mir im Laufe meines Aufwachsens mitgegeben haben.

Ebenso möchte ich mich bei meinen Freunden Miriam, Birgit, Renuka, Katharina, Florence, Marion, Nicolas, Peter, Stefan, Benjamin und Gerhard bedanken für emotionalen Support, Verständnis, Ermutigungen sowie die willkommenen Ablenkungen während des Schreibprozesses.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Theaterfeindlichkeit der Puritaner	3
3. Theatralität als Leitfaden durch die Geschichte	7
4. Historischer Überblick	18
5. Die Grundlagen des puritanischen Glaubens	22
5.1. Im Glauben begründete Theaterfeindlichkeit.....	25
5.2. Die Bühne als Sprachrohr für puritanische Propaganda	26
5.3. Die verrufene Entstehungsgeschichte der Londoner Theater.....	27
5.4. Theaterkritische Argumente dreier puritanischer Zeitgenossen.....	29
6. Ordinances Concerning Stage-Plays	33
7. Die englische Theaterlandschaft vor und nach 1642	36
7.1. Die letzten Aufführungen auf Londons Bühnen	38
7.2. Schauspieler im Kampf gegen polizeiliche Maßnahmen	41
7.3. Das Red Bull Theater	45
7.4. Vom elisabethanischen Outdoor Theater zum Indoor Restorationstheater	47
8. Herausbildung neuer dramatischer Formen	50
8.1. Simpleton, Falstaff und andere komische Zeitgenossen	53
9. Das Pamphlet Play	59
10. Twelve Days of Christmas	66
10.1. Das Tagebuch des Zeitzeugen John Evelyn.....	71
10.2. Literarische Streitgespräche über das Verbot von Weihnachten	74
10.3. „Masks, Mummeries, with all other pagan sports and profane practices“	77
10.4. Englische Harlequinades als Relikt italienischer Wandertruppen	90
10.5. Die turbulente Regentschaft des „Lord of Misrule“.....	91
11. Blood Sports in England	93
12. Performatives Sozialverhalten durch inszenierte Theaterablehnung	108
12.1. Die Anti-Mode der Puritaner.....	108
12.2. Öffentliche Proklamationen gegen die katholische Kirche.....	112
13. Inszenierungsstrategien der Herrschenden.....	114
13.1. Court Masques zur Repräsentation und Festigung der Stuart Dynastie.....	114
13.2. Die theatrale Inszenierung des Lord Protector.....	120
14. William Davenant und die Restauration des Kunsttheaters	136
15. Conclusio.....	151

16. Chronologie.....	152
17. Quellenverzeichnis.....	156
18. Abbildungsverzeichnis.....	166
19. Anhang.....	169
19.1. Ordinance Concerning Stage-Plays (02.09.1642).....	169
19.2. Ordinance Concerning Stage-Plays (22.10.1647).....	169
19.3. Ordinance Concerning Stage-Plays (11.02.1648).....	170
19.4. Report from Oliver Cromwell dated 1650.....	172
19.5. The Arraignment, Conviction and Imprisonment of Christmas.....	175
19.6. Brief von John Thurloe an Bulstrode Whitelocke (10.02.1653).....	178
19.7. Offizieller Bericht eines Regierungsspitzeles in Rutland House (23.05.1656).....	179
19.8. The King's Grant to Killigrew and Davenant.....	180
19.9. Sir Henry's Petition against the Grant to Killigrew and Davenant.....	181
Abstract (Deutsch).....	182
Abstract (English).....	184
Curriculum Vitae.....	186

1. Einleitung

Am 2. September 1642 wurde vom englischen Parlament, dessen Vertreter vorwiegend dem puritanischen Glauben angehörten, eine Ordinance erlassen, die jegliche Aufführungen von Theaterstücken auf den Bühnen Londons untersagte. Erst als Charles II 1660 auf den englischen Thron zurückkehrte und die Monarchie in Folge dessen wiederhergestellt wurde, konnte auch der Theaterbetrieb erneut aufleben. Aufgrund dieser historischen Tatsache wird die Zeit zwischen 1642 und 1660 oft als Einschnitt in der englischen Theaterentwicklung betrachtet. Diesen 18 Jahren mit scheinbar keiner oder geringer theatraler Aktivität wird in der Forschung selten Aufmerksamkeit geschenkt. Stattdessen bilden sie die Trennung zwischen zwei bedeutenden Perioden des englischen Theaters. Meistens enden Publikationen über das Elisabethanische Theater mit einer Referenz auf das Theaterverbot durch die Puritaner 1642, wohingegen Texte über das Restorationstheater mit der Rückkehr von Charles II im Jahre 1660 beginnen. Die dazwischen liegenden 18 Jahre werden weder der einen noch der anderen Periode zugeordnet, sondern stellen aufgrund ihrer politischen Umstände einen separaten Abschnitt in der englischen Theatergeschichte dar.

Im Gegensatz zu etlichen wissenschaftlichen Positionen, Theater habe in dieser Zeit aufgehört zu existieren, soll meine Diplomarbeit zeigen, dass während des puritanischen Interregnums durchaus von einer Spielpraxis in London und darüber hinaus von der Herausbildung neuer dramatischer Formen die Rede sein kann. Aufgrund des Verbots öffentlicher Aufführungen kam es ferner zu einem vermehrten Aufkommen des gedruckten Dramas (Pamphlet Play), welches zur Verbreitung politischer Meinungen genutzt wurde. Abgesehen davon existierte insbesondere zur Weihnachtszeit eine Vielzahl volkstheatraler Praktiken, deren Verbote von offizieller Seite auf großen Widerstand bei der Bevölkerung trafen. Die theatrale Praxis der Tierhatzen (Bull- und Bearbaiting) wurde zwar durch mehrere Gesetzesbeschlüsse eingeschränkt, aber dennoch kontinuierlich fortgesetzt. Weiters lassen sich während der Zeit des Interregnums etliche kulturelle Praktiken mit theatralem Charakter finden. Beispielsweise wirkte sich der puritanische Glaube auf die Gestaltung des performativen Sozialverhaltens der Gläubigen aus und trat beispielsweise in einer strikten Kleiderordnung zum Vorschein. Insbesondere die gezielt eingesetzte, theatrale Inszenierung von Oliver Cromwell als Lord Protector in seinen späteren Regierungsjahren ist von Interesse, da sie zu einem Zeitpunkt, als eine politische Restauration der Monarchie noch lange nicht zur Debatte stand, bereits eine Restauration der Festkultur und Inszenierungsstrategien der Herrschenden darstellte.

Anhand dieser vielfältigen theatralen Formen, die während des Interregnums durchaus praktiziert wurden, ist zu erkennen, dass das Theaterverbot 1642 nicht primär einen Rückgang der dramatischen Produktionen nach sich zog, sondern gleichzeitig die Schaffung neuer Formen sowie eine Verlagerung auf andere Bereiche der Theatralität bewirkt hatte. Ebenso betont Susan Wiseman, dass eine von offiziellen Stellen angeordnete Zensur der Theater innerhalb eines gewissen Zeit/Raumes nicht als ausschließlich destruktive Kraft zu verstehen sei, sondern durchaus eine produktive Wirkung habe. „Censorship [...] does not produce an absence of meaning but changes, even transforms, the discursive field.“¹ Dementsprechend war der politische Einschnitt in die Theatergeschichte, der scheinbar einen Spalt zwischen zwei Blütezeiten des royalistischen Theaters darstellt, bei näherer Betrachtung Auslöser für eine Vielfalt neuer dramatischer Formen sowie kultureller Praktiken mit theatralem Charakter. Bisher hat sich die Theatergeschichtsschreibung dieser 18 Jahren jedoch primär auf die theaterfeindliche Geisteshaltung des puritanischen Parlaments und deren Auswirkungen auf die öffentlichen Bühnen Londons konzentriert und sich vorwiegend mit der Streitfrage befasst, ob das Aufführungsverbot der puritanischen Theaterablehnung zuzuschreiben ist oder doch ein Resultat anderer Gegebenheiten, beispielsweise der politisch instabilen Zeit, darstellt. Dabei geht der Blick auf alternative theatrale Formen leider verloren.

Um die politisch bedingten Veränderungen besser beschreiben zu können, habe ich zwei Grafiken entworfen, wobei sich die erste mit den theatralen Wechselwirkungen vor 1642 befasst und die zweite den Analysezeitraum meiner Arbeit, 1642-1660, beschreibt. Das Grundgerüst beider Grafiken bildet das Theatralitätsmodell von Rudolf Münz², wobei die Begrifflichkeiten von Stefan Hulfeld³ verwendet werden, und unterscheidet somit zwischen den vier Strukturtypen: Kunsttheater, Nicht-Theater, Lebenstheater und Theaterspiel. Diese Kategorisierung ermöglicht, das oftmals umstrittene Verständnis von Theater innerhalb einer historischen Periode besser begreifen zu können. Vorerst werde ich jedoch einen Rückblick auf bisherige Publikationen geben und die dabei entstandene Streitfrage beleuchten, ob die Schließung der Theater einer expliziten Ablehnung durch Anhänger des puritanischen Glaubens zuzuschreiben oder auf andere Ursachen zurückzuführen ist.

Zudem möchte ich darauf hinweisen, dass ich zur besseren Übersicht eine Chronologie der hier behandelten (politischen sowie theatergeschichtlichen) Ereignisse erstellt habe und diese als Orientierungshilfe während des Lesens empfehle (siehe Kapitel 16).

¹ Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, Cambridge: Cambridge U.P. 1998, S.16.

² Vgl. Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

³ Vgl. Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich: Chronos 2000.

2. Die Theaterfeindlichkeit der Puritaner

In der Geisteswissenschaft existieren unterschiedliche Positionen bezüglich einer theaterfeindlichen Haltung der Puritaner. Historiker sind sich nicht immer einig, ob man von einem allgemeinen Theaterhass in den Reihen der Puritaner sprechen kann oder ob sich diesbezüglich die Meinungen gespalten haben. Weiters ist umstritten, ob die Schließung der Theater am 2. September 1642 einzig der theaterfeindlichen Haltung dieser religiösen Gruppierung zuzuschreiben ist oder ob andere Gründe maßgeblich waren.

Für eine durchaus positive Einstellung der Puritaner zum Theater würde folgendes sprechen: In einigen Quellen wird hervorgehoben, dass sich das Theater vor 1642 unter anderem kritisch mit der königlichen Regierung unter James I und Charles I beschäftigt hat. So schreibt Margot Heinemann in „Puritanism and Theatre“ über Thomas Middleton, der sich auf der Seite der parlamentarisch puritanischen Opposition in seinen Stücken, u.a. „A Game of Chess“ (1624), kritisch über die königliche Politik äußert. Diese königskritische Haltung der Theater wirft jedoch die Frage auf, warum erstens das Theaterverbot in London am 2. September 1642 von dem puritanischen Parlament ausging und nicht von Charles I; und zweitens warum die Puritaner im Theater nicht selbst die Möglichkeit erkannt und genützt haben, Kritik an der Königsherrschaft zu üben. Der Artikel „Puritanism and the closing of the theatres in 1642“ versucht dieser Frage eine Antwort zu liefern: Kurz nach dem Ausbruch des Bürgerkriegs sollten die Versuche des Parlaments, Theater zu unterdrücken, eher als Vorsichtsmaßnahme in Zeiten nationaler Instabilität und nicht als spezifischer Ausdruck puritanischer Theaterfeindlichkeit angesehen werden.⁴ In Martin Butlers „Theatre and Crisis 1632-1642“ ist die Schließung der Theater als „an act of public safety rather than of puritan reform“⁵ zu betrachten. Sie war dazu gedacht, trotz des Bürgerkriegs wieder eine politische und soziale Stabilität herzustellen. Ebenso behauptet David Scott Kastan: „parliament in its considerations was motivated by practical concerns for security more than by religious zeal“⁶. Auch Margot Heinemann widerspricht diesem, in der Wissenschaft stets proklamierten, Theaterhass der Puritaner, „Yet there is, on the face of it, something oversimplified about an argument which is to ignore so many obvious cases.“⁷ und führt in Folge dessen etliche Personen an, die sowohl Anhänger der puritanischen Glaubensrichtung waren, als auch den

⁴ Vgl. Bawcut, N.W., „Puritanism and the closing of the theaters in 1642“, *The Free Library*, <http://www.thefreelibrary.com/Puritanism+and+the+closing+of+the+theaters+in+1642-a0210161395> 2009, (03.05.2010).

⁵ Butler, Martin, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge: Cambridge U.P. 1984, S.138.

⁶ Kastan, David Scott, *Shakespeare After Theory*, New York: Routledge 1999, S.204.

⁷ Heinemann, Margot, *Puritanism and Theatre. Thomas Middleton and opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge: Cambridge U.P. 1980, S.21.

Theaterbetrieb befürwortet oder sogar tatkräftig unterstützt haben. John Milton (1608-1674) beispielsweise war einerseits ein passionierter Theaterbesucher als auch Puritaner. Bulstrode Whitelocke (1605-1675), der selbst ein regelmäßiger Besucher des Blackfriars Theaters war, überzeugte Oliver Cromwell als einer seiner Beamten trotz des Theaterverbots Opern bzw. Musiktheater zu genehmigen. Es gab aber auch Puritaner, die dem Londoner Spielbetrieb nicht nur freundlich gesinnt waren, sondern sich sogar die Bühne aktiv zunutze machten. Bereits während der Regierungszeit von Elizabeth I wurden sogenannte „Miracle Plays“ gegen alles Pápstliche geschrieben. William Cecil (1521-1598) entdeckte Interludes als politische Waffe gegen Philipp von Spanien und die katholische Kirche.⁸ Auch John Bale (1495-1563) schrieb Interludes, die protestantische Propaganda beinhalteten. Manche Geistliche schlugen vor, Theateraufführungen zu nutzen, um u.a. Fleiß, Sparsamkeit und Disziplin zu propagieren. Weiters ist zu beachten, dass Puritaner in ihren Predigten nicht die Bühne an sich attackierten, sondern oft den Inhalt der Stücke bemängelten. Außerdem befanden sich unter den Theaterfeinden nicht nur Puritaner, sondern ebenso Vertreter aller Ausrichtungen der christlichen Kirche. In Bezug auf diese zahlreichen Beispiele vertritt Heinemann folgende Meinung:

„It seems to me that these are something more than isolated exceptions, that they indicate a different and more complex relationship between the drama and people's religious and political attitudes [...] To see all Puritans as automatically hostile in principle to the theatre and the arts generally is, however, to misunderstand the depth and complexity of the intellectual and social movements that led to the upheavals of the 1640s. [...] Few had the kill-joy qualities given to all Puritans by later legend.“⁹

Dennoch kann nicht geleugnet werden, dass sich zumindest die puritanischen Vertreter des Parlaments durch eine vehemente Theaterablehnung auszeichneten, was letzten Endes auch zu deren Schließung führte. Nigel Smith argumentiert in „Literature & Revolution in England, 1640-1660“ gegen den Versuch von Geisteswissenschaftlern, die theaterfeindliche Haltung der Puritaner und die diesbezüglich getroffenen Maßnahmen zu beschwichtigen:

„Despite the attempts of several scholars recently to show that at least some parliamentarian and puritan supporters, especially the more elevated and powerful ones, regarded the theatre as a favourable means of voicing criticism, if not of indulging entertainment, the overall truth remains that the theatre became a victim of ideological division during the 1640s, and that the popular party was very largely antipathetic to it.“¹⁰

Laut Smith wird versucht, anhand von Einzelpersonen den Theaterhass der Puritaner zu relativieren, doch es ist wichtig, ohne dabei zu verallgemeinern, den Blick nicht auf die

⁸ Vgl. Goldstein, Gary B., „Did Queen Elizabeth use the Theater for Social and Political Propaganda?“, *The Oxfordian*, Bd. 7, <http://www.shakespeare-oxford.com/wp-content/oxfordian/Goldstein-Propaganda.pdf> 2004, (13.05.2010), S.161f.

⁹ Heinemann, Margot, *Puritanism and Theatre*, S.20f.

¹⁰ Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, New Haven: Yale U.P. 1994, S.71.

Einstellung der Mehrheit zu verlieren. Es ist nicht zu leugnen, dass Theater ideologischen Spaltungen zum Opfer fielen und letztlich auch verboten wurden, da sich die agierende politische Macht – und das waren puritanische Parlamentarier – durch eine starke Abneigung gegen Theater auszeichneten.

Die kontrastierenden Meinungen unter heutigen Geisteswissenschaftlern lassen darauf schließen, dass die Theaterfeindlichkeit der Puritaner weitaus komplexer ist als ursprünglich angenommen. Es stellen sich die Fragen, an welchem Aspekt des Theaters die Puritaner tatsächlich Anstoß genommen haben und, da scheinbar nicht alle diese Meinung geteilt haben, welche Unterscheidungen innerhalb der puritanischen Glaubensgemeinschaft zu treffen wären. Abgesehen davon ist zu beachten, dass es im Laufe der Geschichte auch zu einem Wandel der puritanischen Einstellung zu Theater kam. Laut Paul Whitfield White änderte sich die Meinung der Puritaner bezüglich der englischen Spielpraxis im Jahre 1580: „By 1580 or so, the old consensus of opinion among Protestant leaders and writers in supporting or at least tolerating the theatre was over.“¹¹ Primär lag die Ursache darin, dass sich das Theater zu einem Gewerbe entwickelte, womit Menschen Geld verdienen und einen Lebensunterhalt bestreiten konnten. Folglich stand auch nicht mehr die Vermittlung moralischer Botschaften im Vordergrund, sondern vielmehr, den Wünschen des zahlenden Publikums Genüge zu leisten. Die neu errichteten Theater fanden großen Anklang bei der Bevölkerung, was aus den stetig wachsenden Publikumszahlen zu schließen ist. Weiters waren Theateraufführungen nicht mehr nur Teil festlicher oder religiöser Veranstaltungen, sondern fanden regelmäßig statt. Die puritanischen Stückeschreiber und Schauspieler, die die Bühne als Sprachrohr für ihre religiöse Propaganda zu nützen pflegten, waren meistens Amateure und hatten an dem Theaterberuf selbst wenig Interesse. Sie unterstellten die Theaterpraxis dem Bildungsgedanken, dem Publikum religiöse Wahrheiten und moralische Ideale zu vermitteln. Dementsprechend sprachen sie dem Kunsttheater eine sublimierende Wirkung auf die Gesellschaft zu. Durch die in Mode kommenden Berufsschauspieler bekamen sie schließlich ernstzunehmende Konkurrenz. Somit formierten sich theaterfeindliche Positionen in den Reihen der Puritaner.

Darüber hinaus ging die Professionalisierung des Schauspielgewerbes auch mit der Beteiligung des englischen Herrscherhauses einher. Mit der Selbstinszenierung des ersten Tudor-Königs, Henry VII, machten es sich die englischen Monarchen zur Gewohnheit, Theateraufführungen im Rahmen der höfischen Festkultur zu veranstalten und machtpolitisch

¹¹ White, Paul Whitfield, *Theatre and Reformation. Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England*, Cambridge: Cambridge U.P. 1993, S.163-164.

für ihre Zwecke zu nutzen. Genauer gesagt führte diese Entwicklung zu einer weiteren Differenzierung innerhalb der englischen Theaterlandschaft. Während sich zuvor professionelle Schauspieltruppen von kirchlichen Laiendarstellern abgegrenzt hatten, wird nun zusätzlich zwischen dem höfischen Theater und dem Theater des Volkes unterschieden. Diese zweite Differenzierung bildet jedoch keinen Gegenpol bzw. kein Konkurrenzverhältnis, wie das beim kirchlichen und weltlichen Theater der Fall war. Stattdessen führte sie dazu, dass sich das professionelle Theater verstärkt von der Einflussnahme der Kirche und deren moralischen Ansprüchen lösen konnte. Schauspieltruppen unterstellten sich der Schirmherrschaft Adelliger und konnten somit ihrem schlechten gesellschaftlichen Ruf entgegenwirken. Insbesondere James I galt als Befürworter des Theaters, wohnte selbst Aufführungen bei und erlaubte den „Lord Chamberlain’s Men“ sich als „The King’s Men“ zu bezeichnen. „This could be interpreted both as a stamp of approval and as a way of taking control.“¹² Um die Jahrhundertwende nahm das Theater überdies einen wichtigen Stellenwert ein, da die bedeutendsten englischen Dramatiker (u.a. William Shakespeare, Christopher Marlowe, Thomas Kyd und Ben Jonson) zu dieser Zeit tätig waren. Aufgrund dieser Entwicklungen schienen der gesellschaftliche Status der Schauspieler und Dramenautoren und die Position der Theater im sozialen Leben der Londoner Bevölkerung gesichert zu sein. Parallel zu der Etablierung des Schauspielgewerbes wurden theaterfeindliche Positionen in den Reihen der Puritaner immer lauter. Einerseits verdammten sie jegliche Theaterei als Heuchelei und Täuschung, was ihrem Ideal der Identitätsrealisierung widersprach. Andererseits assoziierten sie eine Theaterpraxis mit der royalistischen Herrschaft, die zunehmend ihr politisches Feindbild repräsentierte. Als die puritanische Fraktion im Parlament stark wurde und sich schließlich gegen Charles I erhob, beeinflussten ihre religiösen und moralischen Grundsätze auch die in weiterer Folge beschlossenen Gesetze. Dazu zählte die „Ordinance of the Lords and Commons concerning Stage-Plays“, die am 2. September 1642 erlassen wurde und die Schließung aller öffentlichen Theater zur Folge hatte. Eine detaillierte Analyse dieser Gesetzesgrundlage zeigt, dass darin durchaus eine Verwurzelung in den puritanischen Glaubensgrundlagen abzulesen ist. Aufgrund der Missachtung des Beschlusses, insbesondere ab dem Jahr 1646, welches das Ende des Bürgerkriegs markierte, wurde am 22. Oktober 1647 ein wiederholtes Theaterverbot ausgesprochen, das den Titel „Ordinance for the Lord Mayor and City of London, and the Justices of Peace to suppress Stage-plays and Interludes“ trägt. Am 9. Februar 1648 wurde

¹² Dillon, Janette, „Theatre and controversy, 1603-1642“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge U.P. 2004, S.365.

der Beschluss des Vorjahres auf unbegrenzte Dauer ausgeweitet und zu härteren Maßnahmen gegriffen, was bereits durch die Wortwahl des neuen Titels verdeutlicht wird: „An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes.“ In diesen zwei weiteren Beschlüssen sind die theologischen Gründe für die Theatersperre umso deutlicher abzulesen. Theater wurden als Orte des Lasters und des Aufruhrs verurteilt, die von Anhängern des christlichen Glaubens nicht geduldet werden konnten. Laut der gewählten Formulierung stellten Theater eine Provokation des Missfallens Gottes dar und trugen zu der Störung des Friedens bei. Bezüglich des Theaterverbots von 1648 stimmt auch Martin Butler zu, dass es sich hier zweifellos um eine moralische und theologische Feindschaft gegenüber Theatern handle: „Th[e] used language [expressed] more unambiguously an attitude of moral and theological hostility to the theatre“¹³ Dieser erneute Beschluss erlaubte sogar militärische Maßnahmen und bemächtigte den Lord Mayor von London, bei Missachtung des Verbots Theater zu stürmen und Schauspieler einzusperren. Bühneneinrichtungen durften zerstört, Einnahmen konfisziert und Zuschauer zu Bußgeldzahlungen gezwungen werden.

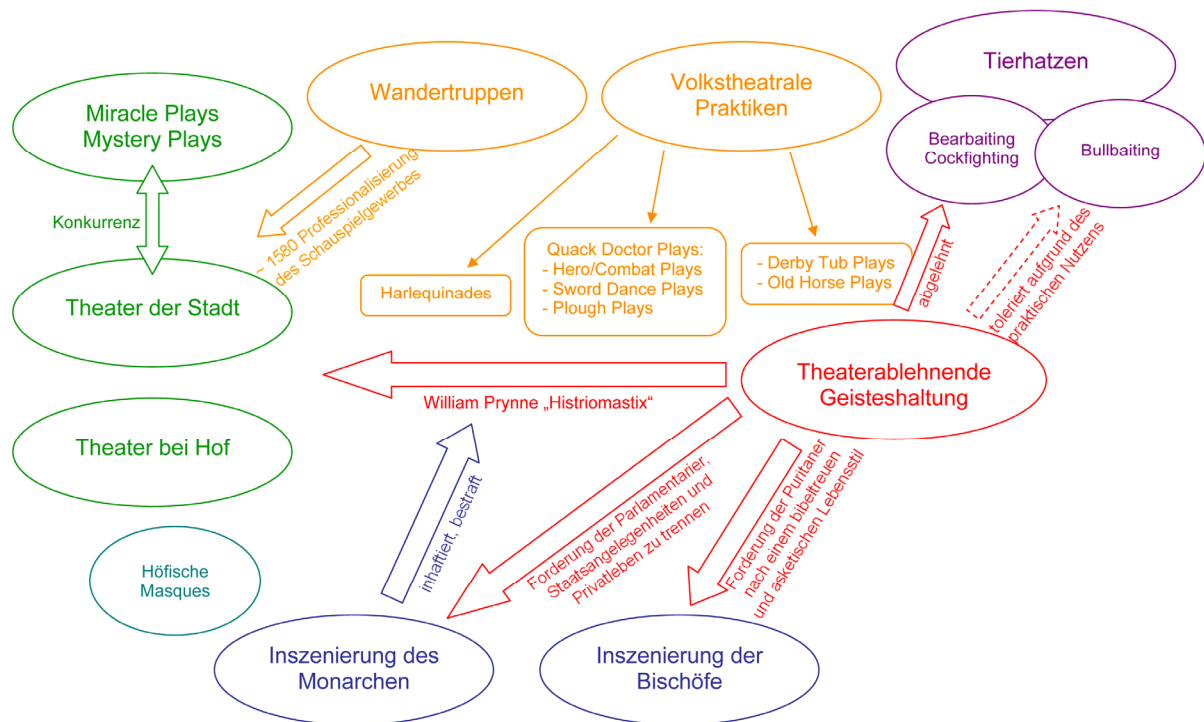
Aufgrund dieser drastischen Maßnahmen wird die Zeit des puritanischen Interregnums als Einschnitt in der englischen Theaterentwicklung betrachtet und in der Forschung wird ihr dementsprechend wenig Bedeutung beigemessen. Das explizite Verbot öffentlicher Aufführungen in London löste jedoch eine interessante Dynamik im Theatergefüge aus, die einer detaillierten Analyse bedarf.

3. Theatralität als Leitfaden durch die Geschichte

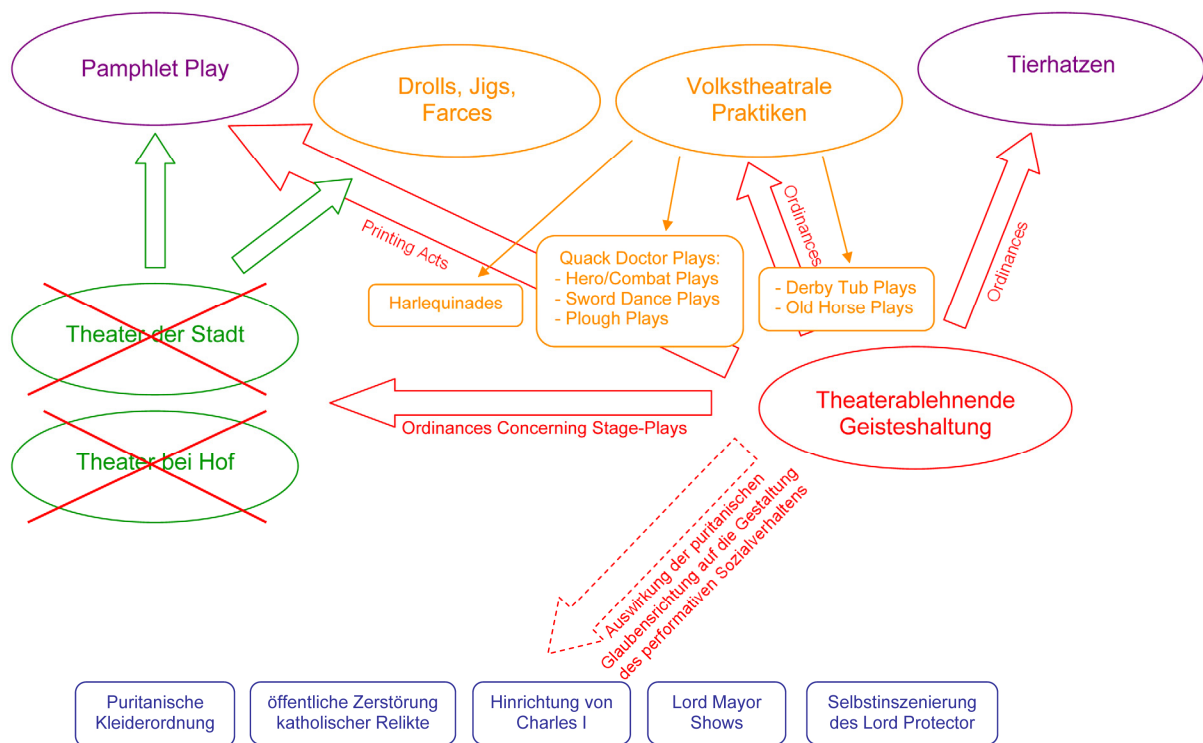
Theatralität kann laut Münz als „Leitfaden“ durch die Geschichte verstanden werden und dient als Modell, um das dynamische Verhältnis zwischen verschiedenen theatralen Ausprägungen eines festgelegten Zeit/Raumes besser begreifen zu können. Rudolf Münz und Stefan Hulfeld unterscheiden hierfür zwischen vier Strukturtypen, die dem Modell zugrunde liegen: (1) die als Theater anerkannte Kunstinstitution, (2) die (meist religiös fundierte) Ablehnung von Verstellung auf der Bühne und im Alltag, (3) das performative Sozialverhalten im öffentlichen Raum und (4) das bewusste Ausstellen und Verlachen des theatralen Verhaltens mittels theatraler Methoden. Diese Unterscheidung habe ich als Grundgerüst für meine Analyse gewählt und darauf aufbauend zwei Grafiken erstellt. Die erste Grafik bezieht sich auf die Zeit vor 1642, während die zweite den Analysezeitraum meiner Arbeit umfasst.

¹³ Butler, Martin, „The Condition of the Theatres in 1642“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge U.P. 2004, S.441.

vor 1642



1642-1660



Auf den ersten Blick ist bereits ersichtlich, dass die erste Grafik eine ausgewogene Vielfalt und Dynamik der verschiedenen Ausprägungen von Theater abbildet, während die zweite Grafik veranschaulicht, dass das Verbot einer Facette des Theaterbegriffs zu einer Neuorientierung im Theatergefüge geführt hat. Interessant ist, dass dabei ein konkreter Zeitraum festgelegt werden kann, der von zwei eindeutig zu bestimmenden Zeitpunkten in der englischen Geschichte eingeschlossen ist, d.h. dem offiziellen Theaterverbot am 2. September 1642 und der Rückkehr von Charles II am 26. Mai 1660. Die Verschiebungen im Theatergefüge sind als schrittweise Veränderungen zu verstehen, die sich innerhalb dieses konkreten zeitlichen Rahmens ereignet haben. Es sind insbesondere zwei grundlegende Tendenzen zu erkennen. Erstens führte das Verbot öffentlicher Aufführungen zu der Herausbildung von zwei neuen dramatischen Formen; einerseits dem Pamphlet Play, um dem Bedürfnis der gebildeten Mittelschicht, mittels Theateraufführungen politische Meinungen zu verbreiten und aktuelle Ereignisse zu kommentieren, gerechtzuwerden, und andererseits den mit dem Sammelbegriff „Droll“ bezeichneten Kurzstücken, um den Wunsch des Volkes nach Unterhaltung als auch nach satirischer Reflexion des Zeitgeschehens nachzukommen. Darin bestätigt sich bereits Susan Wisemans Aussage, dass Zensur nicht als destruktive Kraft zu verstehen sei, sondern durchaus neue Formen innerhalb des diskursiven Feldes hervorzubringen vermag. Die zweite wesentliche Veränderung innerhalb des Analysezeitraums betrifft den Einfluss einer religiösen Geisteshaltung, die sich zwar als antirepräsentativ erklärt, jedoch selbst nicht der Repräsentation zu entkommen scheint. Obwohl die Selbstinszenierung des englischen Monarchen sowie der anglikanischen Bischöfe als unerwünscht galt und zeitgleich mit dem offiziellen Theaterverbot ein Ende fand, wirkte sich die puritanische Geisteshaltung auf die Gestaltung des performativen Sozialverhaltens ihrer eigenen Vertreter aus, wobei der Grad der Intentionalität je nach Aspekt sowie Durchführendem des analysierten Sozialverhaltens variiert. Als Beispiel wäre die puritanische Kleiderordnung anzuführen, da diese einerseits auf ihre reine Funktionalität plädierte, zusätzliche Dekorationen als unnötig empfand und sich ihrer verweigerte, andererseits trotz oder eben aufgrund dieser Einstellung sowie ihrer expliziten Zugehörigkeit zu einer religiösen Geisteshaltung mit einem symbolischen Mehrwert aufgeladen wurde, demnach eine Form der Kostümierung darstellte und Anteil am performativen Sozialverhalten einer spezifischen Bevölkerungsgruppe hatte. Während bezüglich der puritanischen Kleiderordnung die Intentionalität des symbolischen Kommunizierens in Frage steht, wurden gegen Ende des Interregnums inszenatorische Praktiken zunehmend in ihrer Bedeutung wahrgenommen und von Oliver Cromwell in seinem Amt als Lord Protector gezielt eingesetzt.

Somit veranschaulicht die zweite Grafik, dass die Einstellung der öffentlichen Theater eine Verlagerung auf den Bereich des geschriebenen Dramas sowie der volkstheaternahen Formen zur Folge hatte und eine ursprüngliche Ablehnung lebenstheatraler Praktiken letztlich wieder zu einer Selbstinszenierung der herrschenden Gesellschaftsschicht führte.

In weiterer Folge werde ich die mittels der Farben ersichtliche Gruppierung, die sich an den vier Strukturtypen von Münz und Hulfeld orientiert, im Kontext des analysierten Zeit/Raumes genauer erläutern. Unser alltägliches Verständnis von Theater umfasst laut Münz die „reine“ Theaterkunst, die explizit als solche erkannt wird und in einem dafür vorgesehenen Rahmen stattfindet. Hulfeld versteht unter dem von ihm als *Kunsttheater* bezeichneten Strukturtyp jene Schauereignisse, die „sich aus ihrem direkten Konnex mit dem Lebensprozess gelöst haben und darin eine eigenständige Enklave besetzen.“¹⁴ Die explizite Verlagerung in den künstlerischen Bereich, d.h. an einen eigens für das Kunsttheater konstruierten Ort, führt zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit auf Seiten des Rezipienten sowie zu dessen Bewusstsein über das oppositionelle Verhältnis zwischen Sein und Schein, d.h. die grundlegende Distanz zwischen dem Darsteller und dem von ihm Dargestellten. Mit der Errichtung fester Playhouses in Shoreditch und auf der Bankside durch John Burbage und Philip Henslowe in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert etablierte sich das Kunsttheater in London als eigenständige Institution. Die Anerkennung der Aufführungspraxis durch Adelige sowie den König selbst bewirkte weiters einen gesicherten sozialen Status der Berufsschauspieler. Unter Charles I verlagerten sich Theater zunehmend von den elisabethanischen Freilufttheatern auf der Bankside zu kleineren Indoor Theatern in die City of London. Diese örtliche Verlagerung veränderte ebenso das gesellschaftliche Verständnis von Theatern und bedeutete einen weiteren Schritt zu deren Status als Kunstinstitution, da ihr Besuch aufgrund der erhöhten Eintrittspreise zunehmend der höheren Gesellschaftsschicht vorbehalten war. Dieser beginnenden Veränderung wurde durch das Theaterverbot des puritanischen Parlaments Einhalt geboten. Mit der Restauration der Monarchie setzte sich die Entwicklung des englischen Kunsttheaters fort. Charles II zeigte sich als Liebhaber und Förderer des Theaters und begründete mit seiner Rückkehr nach London schließlich die Periode des Restaurationstheaters.

Im Zuge dieser Entwicklung sah sich das Kunsttheater mit kritisch gesinnten Geisteshaltungen, insbesondere von Vertretern des christlichen Glaubens, konfrontiert, welche anhand der Begrifflichkeiten von Hulfeld als *Nicht-Theater* zu klassifizieren wären. Dementsprechend ist Nicht-Theater „nicht als Verhalten, sondern als Gedankengebilde [zu

¹⁴ Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter*, S.400.

verstehen], wobei die Argumentation die positiv besetzten Werte meist nur ex negativo darzustellen vermag.“¹⁵ Die Position des Nicht-Theaters stößt sich insbesondere an der Wahrung des Scheins, die mit Kunsttheater sowie Lebenstheater assoziiert wird. Münz definiert Nicht-Theater als „die generelle Ablehnung jeglicher „Theateri“ (als Kunst ebenso wie im Alltag) und Lobpreisung der Zeiten von Nicht-Theater mit dem Ideal der Identitäts-Realisierung.“¹⁶ Die Heuchelei auf der Bühne sowie im gesellschaftlichen Leben wird dem Ideal der Identitätsrealisierung entgegengesetzt, das eine Äquivalenz zwischen äußerem Auftreten und innerem Sein fordert. „Das – gemäß Gott oder der Natur etc. – richtige Verhalten ist eben das nicht-theatrale.“¹⁷ Insbesondere theaterfeindliche Schriften auf Seiten der Kirche berufen sich auf Gott als Inbegriff der Wahrheit und schreiben jegliche Art der Verstellung dem Teufel zu, den sie als Herrn der Lügen und als Fürsten dieser Welt bezeichnen. Ebenso betont Janette Dillon, dass die Konflikte zwischen Kirche und Theater primär auf der Opposition zwischen Sein und Schein beruhen. Abgesehen von anderen Kritikpunkten ist die grundsätzliche Notwendigkeit der Verstellung auf der Bühne und die bewusste Verleugnung der wahren Identität unvereinbar mit christlichen Werten und nicht zu tolerieren. John Bromyard kritisierte bereits im 14. Jahrhundert, dass sich Schauspieler auf der Bühne der Maske bedienten und dadurch ihre wahre Identität dahinter verbargen. Diese Vorgehensweise verglich er mit jener von Dämonen, die Masken sowie Verkleidungen gebrauchten, um Menschen zur Sünde zu verleiten und ihre Seelen zu zerstören.

„[P]layers in the play which is commonly called *miracula* use masks, beneath which the persons of the actors are concealed. Thus do the demons, whose game is to destroy souls and lure them by sin: in which play, masks are used, that is, curious adornments, and dancing is used, in which the feet run to evil.“¹⁸

Seine Angriffe gegen die Schauspielpraxis richteten sich auch gegen die kirchliche Tradition der Miracle Plays, wie in diesem Auszug zu lesen ist. Bromyard bezeichnete religiöse Stücke sogar als umso gefährlicher, da sie sich nicht nur mit weltlichen Gegenständen befassten, sondern stattdessen heilige Dinge zu imitieren versuchten. Mit Gottes Werken zu spielen, verurteilte Bromyard als respektlos und gotteslästerlich. Theaterkritische Geistliche bezeichneten kirchliche Stücke sogar als Falle, die der Teufel selbst aufgestellt hätte, um Menschen für den Antichristen zu fangen. Falls Passionsspiele die anwesende Bevölkerung zu Tränen gerührt hatten, was auch tatsächlich der Fall gewesen war, wurden diese Tränen

¹⁵ Ebda., S.400.

¹⁶ Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*, S.70.

¹⁷ Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter*, S.400.

¹⁸ Bromyard, John, *Summa Praedicatorum* (c.1325-50), zit. n. Dillon, Janette, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*, Cambridge: Cambridge U.P. 2006, S.115.

lediglich als oberflächliche Reaktion auf das äußerlich Dargebotene abgetan. Die Angst vor den Gefahren der täuschend echt wirkenden Illusion auf der Bühne galt als Grundstein für die Theaterkritik in den Reihen der Puritaner ab dem 16. Jahrhundert.¹⁹ Darüber hinaus zeigt dieser Diskurs, dass sogar unter den Geistlichen verschiedene Positionen kursierten, da manche jede Form der Theaterei als teuflisch verurteilten, andere jedoch differenzierten und sich Theater selbst zunutze machten, um christliche Werte zu kommunizieren. Vertreter der zweiten Position schlossen sich im Zuge der bereits diskutierten Entwicklung (Professionalisierung des Schauspielgewerbes, Einmischung des Königshauses und Integration in eine höfische Festkultur) schließlich auch einer theaterablehnenden Geisteshaltung an.

Die Nicht-Theater Position richtet sich nicht nur gegen das Kunsttheater, sondern ebenso gegen eine Verstellung und Täuschung im außerkünstlerischen Bereich und verurteilt jegliche Selbstdarstellung im Alltag. Dazu zählen insbesondere die Inszenierungsstrategien der herrschenden Gesellschaftsschicht, die ihrer Machtposition mithilfe von theatralen Ereignissen Ausdruck verleihen. Stefan Hulfeld beschreibt dieses Phänomen mit dem Begriff *Lebenstheater*, das sich überall dort entfaltet, „wo Politik, Religion, Medizin [...] einen feierlichen, festlichen, rituellen u.a. Ausdruck in der körperlichen Interaktion von Zeigenden und Schauenden findet.“²⁰ Dementsprechend kann Lebenstheater als Ereignis mit theatralem Charakter verstanden werden, welches innerhalb eines kulturellen Gefüges Bedeutung generiert und den Interpretationshorizont über den Alltag hinaus erweitert. Laut Münz handelt es sich dabei um ein

„bestimmtes Verhalten des/der Menschen im außerkünstlerischen Bereich: Selbstdarstellung im Alltag (Gebaren, Kleidung, Schminken usw.), soziales Rollenspiel, Veranstaltungsverhalten (bei Zeremonien, Paraden, Versammlungen usw.), Elemente der Alltagsunterhaltung.“²¹

Milton Singer verwendet hierfür den Begriff „Cultural Performances“ und definiert diese als Formen kultureller Organisation wie Hochzeiten, Tempelfeste, Rezitationen, Dramen und Musikaufführungen.²²

In der englischen Monarchie des 17. Jahrhunderts zählten dazu die prunkvollen Krönungszeremonien und herrschaftlichen Einzüge. Seit Anne of Denmark, der Gemahlin von James I, bildeten Court Masques einen wesentlichen Bestandteil der höfischen Festkultur. Dieses Gesamtkunstwerk aus gesprochenem Drama, Musikdarbietungen, beweglichen

¹⁹ Vgl. Dillon, Janette, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*, S.115-116.

²⁰ Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter*, S.400.

²¹ Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*, S.69.

²² Vgl. Singer, Milton, *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach to Modern Civilization*, New York, Washington, London: Praeger Publishers 1972.

Bühnenelementen, visuellen Spektakeln aus Feuerwerken und Freudenfeuer, aufwendigen Kulissen und prächtigen Kostümen repräsentierte die Größe und Macht des englischen Herrscherhauses. Die Festveranstaltungen dienten der Stabilisierung bestehender Gesellschaftsstrukturen, indem sie dem englischen Monarchen als gottgewollten Regenten huldigten. Die parlamentarische Opposition unter Charles II sah es stattdessen als notwendig an, Staatsangelegenheiten vom Privatleben der Herrscherfamilie strikt zu trennen. Würde diese Trennung nicht gewahrt bleiben und der König sich und seine Familie zu Objekten der öffentlichen Huldigung emporheben, anstatt sich um das Wohl des Volkes zu sorgen, käme er einem Tyrannen gleich. In England vermischten sich die Befürchtungen der Republikaner wegen der scheinbar grenzenlosen Macht des Monarchen mit der Kritik in den Reihen der Puritaner an der katholischen Kirche, die ihre Machtposition anhand prächtiger Spektakel und prunkvoller Kirchengebäude und -dekorationen inszenierte und mystifizierte.

„[I]n English circles, republican critiques of unlimited monarchy teamed up with Puritan critiques of Catholicism's emphasis upon the mystification of power through elaborate spectacle; the result was to associate images of excess in a court's size and expense with the monarch's descent into arbitrary rule over the private lives and consciences of his subjects.“²³

Der ausschweifende Lebensstil des englischen Hofstaates sowie die öffentliche Inszenierung des Monarchen auf Kosten des einfachen Volkes rief Widerstand unter den Vertretern des Parlaments hervor. Insbesondere als Charles I die katholische Henrietta Maria heiratete, die ihn in religiösen als auch politischen Fragen beeinflusste, wuchs die königskritische Opposition.

Mit der Machtübernahme durch das puritanische Parlament fanden diese Formen des Lebenstheaters ein Ende. Jegliche Inszenierung der herrschenden Klasse in der Öffentlichkeit galt als verpönt und wurde nicht mehr praktiziert, doch streng genommen zählt die Selbstdarstellung der Puritaner als gottesfürchtige und asketische Gläubige, die jegliche Form von Vergnügen und Theaterei ablehnen, ebenso als performatives Sozialverhalten. Darüber hinaus sind öffentliche Maßnahmen im Auftrag des puritanischen Parlaments gegen Anhänger der katholischen Kirche oder des ehemaligen Monarchen als Inszenierung der puritanischen Vorherrschaft und Proklamation ihrer expliziten Ablehnung des Papstes und des Königs zu verstehen. Beispielsweise riss eine Truppe Soldaten am 2. Mai 1643 im Auftrag des Parlaments das steinerne Kreuz auf der Cheapside nieder, das als katholisches Relikt galt, und verbrannte einige Tage danach Statuen des Papstes. Ebenso wurden die Gerichtsverhandlung und Hinrichtung von Charles I vor den Augen der Bevölkerung als theatrale Ereignisse

²³ Gillespie, Katharine, „Elizabeth Cromwell's Kitchen Court. Republicanism and the Consort“, *Genders. Presenting Innovative Work in the Arts, Humanities and Social Theories*, http://www.genders.org/g33/g33_gillespie.html 2001, (04.07.2012).

inszeniert. Nach seiner Ernennung als Lord Protector nützte Cromwell gezielt öffentliche Veranstaltungen zur Repräsentation seiner eigenen Person und zur Festigung der absoluten Herrschaft. Beispielsweise führte er 1655 die jährliche Tradition der Lord Mayor Shows wieder ein, bei denen der gewählte Bürgermeister von dem Monarchen bzw. dem Lord Protector offiziell eingesetzt wurde. Im Rahmen dieser Zeremonie wurde eine pompöse Prozession durch London veranstaltet, die von Schaukämpfen bis hin zu Huldigungsreden das Publikum in Staunen versetzen sollte. So wandelte sich die junge parlamentarische Republik unter dem selbst ernannten Lord Protector zu einer Alleinherrschaft mit Personenkult. Münz spricht von einer gesellschaftlichen Notwendigkeit, wonach

„bestimmte Individuen (als Schamanen, Priester, Führer, Fürsten, Herrscher) die urgemeinschaftliche, kollektive, undifferenzierte, symbiotische Einheitsbeziehung aufgeben und sich – als „Unbeteiligte“ – über die Sphäre der unmittelbaren materiellen Produktion stellen, was sie *zwingt*, in der *Realität* eine „Rolle zu spielen“, d.h. etwas fiktiv darzustellen, was sie real nicht sind.“²⁴

Demzufolge löste sich Oliver Cromwell als Einzelperson von der Bevölkerung, übernahm die Rolle des Lord Protector und galt in dieser Funktion als Repräsentant der puritanischen Herrschaft in England. Obwohl Cromwell zu Lebzeiten die Krone stets ablehnte, um nicht mit der von ihm bekämpften Tyrannei englischer Monarchen in Verbindung gebracht zu werden, bediente er sich dennoch theatraler Praktiken zur Huldigung seiner Person. Somit kam es in Bezug auf die Inszenierungsstrategien und Festkultur der herrschenden Klasse bereits vor 1660 zu einer Restauration der Monarchie.

Als vierter Strukturtyp wäre das so genannte *Theaterspiel* anzuführen. Ebenso wie die Nicht-Theater Position kritisiert es die Wahrung des Scheins im Kunst- und Lebenstheater, doch wendet es dabei eine andere Wirkungsstrategie an. Es durchleuchtet die Maskenhaftigkeit auf der Bühne und in der Gesellschaft, indem es sich selbst der Maske bedient. Stefan Hulfeld definiert Theaterspiel als Strukturtyp, der „sich spielerisch auf theatrale Bedingungen sozialen Lebens bezieht, der vorzugsweise mit Masken die Maskenhaftigkeit gesellschaftlicher Beziehungen gleichzeitig von ihrer lächerlichen wie bedrohlichen Seite vorführt.“²⁵ Folglich stellt diese Theaterform das Rollenspiel des sozialen Lebens zur Schau und verlacht die Wahrer des lebenstheatralen Scheins. Lachen gilt als zentrale Wirkungsstrategie des Theaterspiels. Rudolf Münz schreibt: „Dieses <Theater> gibt sich betont und bewusst „unnatürlich“, d.h. supra-artifiziell.“²⁶ Somit grenzt sich Theaterspiel auch deutlich von dem Kunsttheater ab, welches eine perfekte Illusion anstrebt und die Tatsache, eine alternative Realität auf der Bühne vorzugaukeln, zu verbergen versucht. Die genannten Charakteristiken

²⁴ Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*, S.71.

²⁵ Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter*, S.400.

²⁶ Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*, S.70.

des Theaterspiels sind während des Interregnums in Form der neu entstandenen Kurzstücke (Drolls, Jigs, Farces) anzutreffen.

Nach dem erneuten Theaterverbot 1648, welches strengere Maßnahmen wie die Einrichtung einer eigenen Polizeitruppe zur Folge hatte, war es selten möglich, lange Stücke ungestört zu Ende zu spielen. Als Vorsichtsmaßnahme postierten die Schauspieler des Red Bull Theaters während der Aufführungen eine Wache außerhalb des Theaters, die sie rechtzeitig vor der einschreitenden Polizei warnen würde. Diese Umstände hatten auch zur Folge, dass sich die Dauer der aufgeführten Stücke verkürzte. Die dadurch entstandenen Kurzstücke umfassen grob gesagt (1) Drolls, die meistens auf einer Szene eines bekannten Erfolgsdramas der Elisabethanischen Zeit beruhten, (2) Jigs, die als komische Tanz- und Liedeinlagen auf Volksmärchen und -sagen zurückgriffen und vor 1642 am Ende einer Tragödie zur Auflockerung des Publikums aufgeführt wurden, und (3) Farces, die kurze satirische Stücke mit stereotypischen Figuren und derbem Humor bezeichneten.

In der Restauration wurde „Droll“ als Überbegriff für all diese Kurzstücke während des Interregnums verwendet. Janet Clare betont, dass diese Kategorisierung irreführend ist, da sie den Unterschieden der diversen dramatischen Formen nicht gerecht wird. „Droll, a post-Restoration term, as genre is somewhat misleading, since it has been used to incorporate such diverse dramatic forms as interludes, jigs, masques and plays in adapted and abridged forms.“²⁷ Die Zusammenfassung dieser Theaterformen in zwei Sammelbänden, die Henry Marsh und Francis Kirkman in der Restauration publizierten, erweckt den Anschein, es handle sich um ein homogenes theatrales Phänomen, doch Clare betont, dass dabei die Vielfalt dieser dramatischen Formen übersehen wird. „Marsh and Kirkman created by their compilations a genre which was far from uniform in style or idiom. [...] By gathering extant Commonwealth and early Restoration drama and presenting it under the identity of a collection, the compilers imply homogeneity where there is only miscellany.“²⁸ (Aus Gründen der Einfachheit verwende ich in meiner weiteren Argumentation den Sammelbegriff, aber behalte dabei die Vielfältigkeit dieser dramatischen Form im Auge.)

Abgesehen von diesen neu entstandenen Kurzstücken auf den öffentlichen Bühnen Londons, existierte in England auch eine große Bandbreite volkstheatraler Stücke, die ebenso während des Interregnums von offizieller Stelle missbilligt und unterdrückt wurden. Sie werden

²⁷ Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge U.P. 2004, S.467.

²⁸ Ebda., S.469.

meistens als „Mumming Plays“ bzw. laut den Begrifflichkeiten von Peter Millington²⁹ als „Quack Doctor Plays“ zusammengefasst und fanden insbesondere im Rahmen der Twelve Days of Christmas statt, beispielsweise am New Year's Day oder Plough Monday. Die Stücke wurden von Angehörigen der örtlichen Bevölkerung aufgeführt, die im alltäglichen Leben zum Beispiel als Landarbeiter ihr Brot verdienten und sich an den Weihnachtsfeiertagen in der Rolle des Helden St. George, als dessen Gegenspieler Turkish Knight bzw. Bold Slasher, in der Figur des Arztes oder als Father Christmas ein Zusatzeinkommen erhofften. Neben den örtlichen Amateurschauspielern brachten italienische Wandertruppen Figuren wie Arlecchino, Pantalone, Columbine und den Dottore aus der Tradition der Commedia dell'Arte mit nach Großbritannien. Unter deren Einfluss entstanden im beginnenden 17. Jahrhundert die englischen Harlequinades, die bis in das späte 19. Jahrhundert zu den populärsten volkstheatralen Formen Englands zählten und schließlich die heutzutage gängige Tradition der Christmas Pantos prägten.

Diese beiden Formen des englischen Volkstheaters (Quack Doctor Plays und Harlequinades) nehmen im Theatergefüge eine ähnliche Position ein: Das festgelegte Figurenrepertoire der Stücke reflektiert die Rollen des gesellschaftlichen Lebens und entlarvt die Heuchelei im Alltag durch eine ausgestellte Künstlichkeit auf der Bühne. Obwohl (mit zwei Ausnahmen) keine materiellen Masken verwendet wurden, standen typenhafte Figuren auf der Bühne, die ebenso als Masken bezeichnet werden können und die Rollenbilder der Gesellschaft verkörperten. Bei den zwei Ausnahmen handelt es sich einerseits um die Figur des Harlequin, der in manchen Situationen eine schwarze Maske zu Hilfe nahm, um sich vor seinen Mitspielern unsichtbar zu machen. Andererseits trugen manche Darsteller der Mumming Plays Masken oder bemalten ihre Gesichter mit schwarzer Farbe, um nicht von den Gutsbesitzern, bei welchen sie als Landarbeiter angestellt waren, erkannt zu werden. Im ersten Fall diente die Maske als Requisit bzw. als Spezifikum einer Bühnenfigur und war inhaltlich von Bedeutung, konnte aber auch abgesetzt werden. Im zweiten Fall hatte die Maskierung einen rein funktionellen Zweck und war weder inhaltlich begründet, noch trug sie zur Differenzierung der auftretenden Figuren bei, da alle dieselben Masken verwendeten. Beide Formen der englischen Volksstücke dienten der Unterhaltung und bedienten sich des Lachens als zentrales Element ihrer Wirkungsstrategie. Bei überzeugten Puritanern trafen diese beiden Formen des Theaterspiels auf Ablehnung und wurden durch Ordinances, die sich gegen jegliche Weihnachtsfeierlichkeiten richteten, verboten. Die Bevölkerung wehrte sich gegen

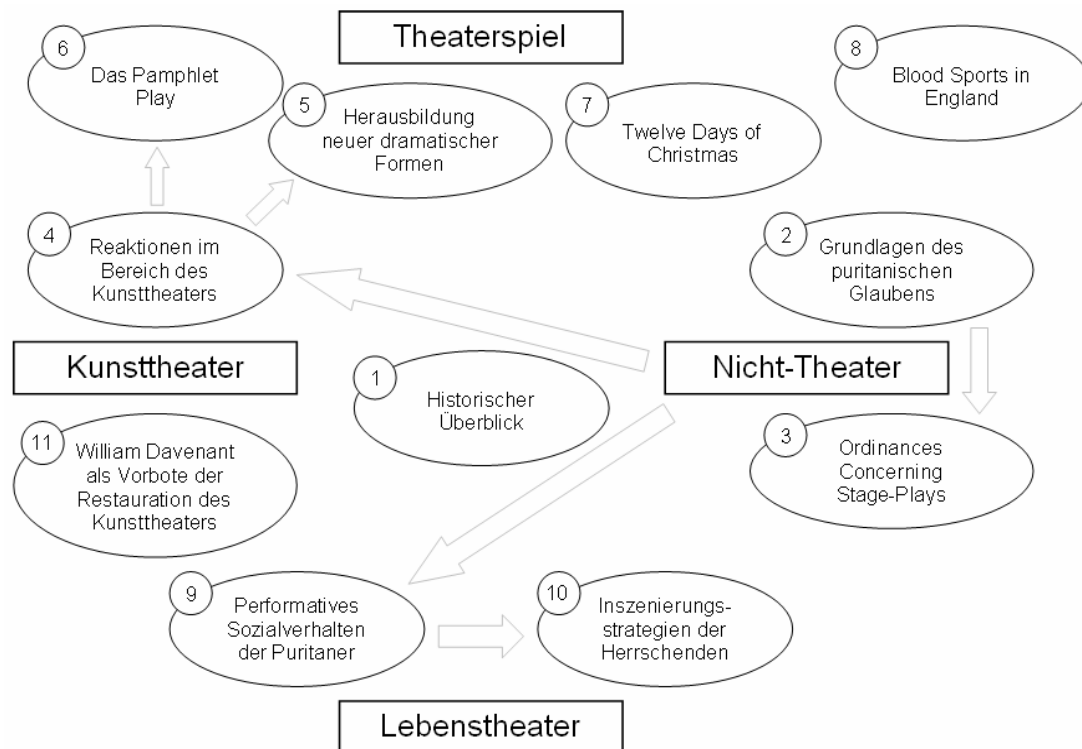
²⁹ Vgl. Millington, Peter T., „Historical Database of Folk Play Scripts“, *Historical Database of Folk Play Scripts*, University of Sheffield, <http://www.folkplay.info/Texts.htm> 2006, (28.06.2012).

diese gesetzlichen Maßnahmen, wodurch vereinzelt von einer Spielpraxis ausgegangen werden kann.

Zwei theatrale Erscheinungsformen, die außerhalb der vier Strukturtypen anzutreffen, aber dennoch von großer Bedeutung innerhalb meines Analysezeitraums sind, habe ich in der Grafik violett gekennzeichnet. Das betrifft einerseits die Tierhatzen sowohl vor als auch während des Interregnums und andererseits das Aufkommen des Pamphlet Plays ab 1642. Ich widme ihnen jeweils ein Kapitel meiner Arbeit und diskutiere darin ihre besondere Stellung innerhalb des Theatergefüges dieses Zeit/Raumes. Eine eigene Farbe habe ich ebenso den höfischen Masques zugeordnet, die sich zwischen dem Theater bei Hof und der Inszenierung des Monarchen positionieren, d.h. einerseits als anerkannte Kunstform gepflegt wurden und andererseits zur Repräsentation des Königshauses beitrugen.

Die Theatergeschichtsschreibung dieser historischen Periode rückt primär die Auswirkungen der Nicht-Theater Position auf das Fortbestehen des Kunsttheaters in den Vordergrund. Viele Publikationen über das englische Theater gehen von keiner bzw. einer äußerst eingeschränkten Existenz des Kunsttheaters aus und informieren über die Gesetzesbeschlüsse durch das puritanische Parlament, die polizeilichen Maßnahmen bei illegalem Spielbetrieb, die Zerstörung einzelner Theater und die Unterdrückung der Schauspieler. Somit werden primär die Maßnahmen der zeitgenössischen Vertreter der Nicht-Theater Position thematisiert und zugleich von einer Auslöschung jeglicher theatraler Formen ausgegangen. Meine Arbeit soll jedoch zeigen, dass das offizielle Verbot des Kunsttheaters eine neue Gewichtung innerhalb des Theatermodells ausgelöst hat, wodurch die Bereiche des Theaterspiels sowie des Lebenstheaters vermehrt in den Vordergrund gerückt sind. Um mich von der bisherigen Forschung abzugrenzen, habe ich beschlossen, neben einer Erläuterung der puritanischen Theaterabneigung meinen Fokus schließlich auf die theatralen Praktiken dieser 18 Jahre zu legen und dabei einen umfassenden Theaterbegriff anzuwenden.

Die Kapitel meiner Arbeit habe ich anhand der zweiten Grafik (1642-1660) strukturiert und zur Veranschaulichung in der folgenden Abbildung angeordnet und nummeriert. Die grauen Pfeile symbolisieren die Auswirkungen der jeweiligen Positionen bzw. Ereignisse auf das Fortbestehen bzw. die Herausbildung neuer Formen.



4. Historischer Überblick

Aufgrund der Konflikte zwischen Katholiken und Protestanten sowie dem Machtkampf zwischen Charles I und dem Parlament brach am 22. August 1642 offiziell der erste Bürgerkrieg aus. Auf der Seite des Königs standen Katholiken, die meisten adeligen Familien Englands, die Hälfte der Parlamentarier sowie ärmere Regionen im Norden und Westen Englands. Die Anhänger von Charles I wurden als Royalisten bzw. Cavaliers bezeichnet (siehe u.a. Aphra Behn's „The Rover. Or, the Banish'd Cavaliers“). Für das Parlament kämpften die Puritaner und militante Parlamentarier, sowie Kaufleute und reichere Regionen im Süden und Osten Englands. Sie trugen die Bezeichnung Roundheads. Interessant ist, dass zu diesem Zeitpunkt noch nicht daran gedacht wurde, sich des Königs und der Monarchie gänzlich zu entledigen. „At this stage of the wars, parliament had no wish to kill the king. It was hoped that Charles could be reinstated as ruler, but with a more constructive attitude to parliament.“³⁰ 1646 besiegte schließlich das puritanische Parlament (Roundheads) die Anhänger von Charles I (Cavaliers). Jedoch bereits 1648 folgte der zweite Bürgerkrieg, der schließlich mit der Enthauptung von Charles I am 30. Januar 1649 auf Anweisung von Oliver Cromwell, dem Führer der puritanischen Partei, endete. Die Zeit zwischen 1649 und 1660 gilt

³⁰ Crosby, Owen, „The History Of The English Civil Wars“, *The English Civil War*, <http://easyweb.easynet.co.uk/~crosby/ECW/history/index.html>, (13.05.2010).

als puritanisches Interregnum, in welchem England keinem König unterstellt war. Die Monarchie wurde abgeschafft und Royalisten als auch Presbyterianer wurden aus Regierungsgeschäften ausgeschlossen. Die Presbyterianer, auch Calvinisten genannt, waren eine Untergruppe der Puritaner. Sie tendierten zu einer Kooperation mit dem König. Charles I hatte noch vor dem Ausbrechen des Bürgerkriegs versucht, Verträge mit den Presbyterianern abzuschließen, um dadurch das Parlament auf seine Seite zu ziehen. Dieser Umstand sorgte für Konflikte unter den Parlamentsmitgliedern. Am 6. Januar 1649 wurde eine unabhängige Seite des Parlaments gegründet, das so genannte Rump Parliament, das alle königstreuen Mitglieder ausschloss.

1654 setzte Oliver Cromwell eine neue Verfassung auf und nannte sich „Lord Protector“ des Commonwealth. England teilte sich jedoch in politische Fraktionen und die parlamentarische Opposition wuchs. Daraufhin löste Cromwell 1658 das Parlament auf und herrschte als Diktator. Interessant dabei sind die Parallelen zwischen seiner Herrschaft als Lord Protector und der Monarchie unter Charles I. Nach einer ursprünglichen Abkehr von einem absolutistischen Staat setzte sich Cromwell letzten Endes selbst an die Spitze eines solchen. Weiters wurde auch sein Sohn Richard nach seinem Tod im Jahre 1659 als sein Nachfolger eingesetzt, was ebenfalls an die Erbfolge einer Monarchie erinnert. Dieser galt jedoch als schwach und war bei dem Militär unbeliebt. „Richard Cromwell was unfit for rule. All his generals defected, and his support was gone within a year of his accession as Lord Protector.“³¹ Daher wurde er noch im selben Jahr zum Abdanken gezwungen. England drohte auseinander zu brechen. Deshalb entschied sich das englische Parlament wieder für die Monarchie als bevorzugte Staatsform. 1660 wurde mit der Rückkehr von Charles II aus Frankreich die Monarchie wiederhergestellt, jedoch mit dem Einverständnis, gewisse Rechte und Verantwortungen an das Parlament abzugeben.

„In 1660, backed by French money and Scottish cooperation, Charles [II] landed in England with only a few hundred men. Every town went over to him; even Parliamentary armies went over to him. His march on London was more like a victory parade. Richard quickly abdicated and Charles was crowned king.“³²

Die Bürgerkriege waren die Folge mehrerer Konflikte auf drei unterschiedlichen Ebenen (Politik, Wirtschaft und Religion), die ich in dieser Reihenfolge näher erläutern werde. Auf Ebene der Politik reichten die Machtkämpfe zwischen König und Parlament bereits etliche Jahre zurück. Nach dem Tod seines Vaters, James I, bestieg Charles I 1625 den Thron Englands. Beide hatten absolutistische Tendenzen und beriefen sich dabei auf die Autorität

³¹ Knox, Skip, „English Civil War“, *History of Western Civilisation*, <http://www.boisestate.edu/courses/westciv/english/>, (13.05.2010).

³² Ebda.

Gottes („Kingship by Divine Right“). Charles I sah sich selbst als „God’s Representative on Earth“ und legitimierte somit seine Entscheidungen als König Englands.

„Charles believed in the ‘divine right of kings’, that he was answerable only to God, and that no mortal subject should question his judgement. This was to embitter those who saw the faults in his decisions. ‘It is for me to decide how our nation is to be governed, how my subjects are to be ruled and above all how the Church shall be established under the rule of law. These are the Divine Rights of Kings and are ordained by the Almighty. It is not the place of the subject to question the royal prerogative.’“³³

1629 widersetzte er sich schließlich jeglichen Beschränkungen durch das Parlament, welchem bis dahin vorbehalten war, Gesetze zu verabschieden und Steuern einzutreiben. Durch die Festlegung der Steuern hatte das Parlament bis zu diesem Zeitpunkt wesentliche Entscheidungsgewalt in der englischen Politik, da es dem König bestimmte Geldsummen, um beispielsweise eine Armee zu finanzieren, bereitstellen konnte oder auch nicht. Bereits James I löste 1611 das Parlament auf und berief es erst 1621 wieder ein. Charles I nahm sich ein Beispiel an seinem Vater und regierte elf Jahre lang ohne Parlament, die von seinen Gegnern als „Eleven Years Tyranny“ bezeichnet wurden. Als Charles I 1640 im schottischen Second Bishops’ War damit konfrontiert war, dass ihm die adelige Bevölkerung das so genannte „Ship Money“ versagten, und er anderweitig finanzielle Mittel für seine militärischen Ausgaben beschaffen musste, sah er sich letztendlich dazu gezwungen, das Parlament wieder einzuberufen. Während sich Charles I im Rahmen einer Versammlung am 13. April 1640 über die Beschaffung der notwendigen Geldmittel für den Krieg in Schottland unterhalten wollte, drängte das Parlament darauf, über Reformen zu debattieren. Folglich schloss der König das Parlament erneut, aber berief es bereits am 3. November desselben Jahres wieder ein.³⁴

Während der Weihnachtszeit 1641 fanden Aufstände in Westminster statt, woraufhin Charles I fünf leitende Parlamentarier des Verrats bezichtigte. Die Konflikte zwischen dem König und dem Parlament erreichten ihren Höhepunkt, als Charles I am 4. Jänner 1642 mit 400 Soldaten das House of Commons stürmte und die fünf leitenden Minister verhaften lassen wollte.

„In 1642, he went to Parliament with 400 soldiers to arrest his five biggest critics. Someone close to the king had already tipped off Parliament that these men were about to be arrested and they had already fled to the safety of the city of London where they could easily hide from the king.“³⁵

³³ Crosby, Owen, „The History Of The English Civil Wars“.

³⁴ Vgl. Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Kentucky: University Press of Kentucky 1995, S.20.

³⁵ Trueman, Chris, „The Causes of the English Civil War“, *History Learning Site*, http://www.historylearningsite.co.uk/english_civil-war.htm 2000-2010, (13.05.2010).

Am 10. Jänner verließ der König mit seiner Familie fluchtartig Whitehall, seine Residenz in London, und übersiedelte nach Hampton Court und daraufhin nach Windsor, um in sicherem Abstand zu den Aufständen in der Hauptstadt zu sein. Das Parlament übernahm die Kontrolle in London, was womöglich seinen größten Sieg während des Bürgerkriegs darstellte. Offiziell begann der britische Bürgerkrieg, als Charles I im August 1642 Truppen in Nottingham aufstellen ließ. Demnach wurde das Theaterverbot des 2. September 1642 beschlossen, als der Krieg bereits ausgebrochen war.

Ebenso bestand Konfliktpotential auf wirtschaftlicher Ebene. Das Aufkommen einer neuen Gesellschaftsschicht bestehend aus Händlern und Kaufleuten sorgte für ein Streben nach freiem Handel. Die Grundbesitzer hingegen waren weniger am Handel interessiert als darin, ihre Produkte zu einem möglichst hohen Preis zu verkaufen. Während dieser Zeit wurden zum Beispiel „Corn Laws“ eingeführt, wodurch Steuern auf die Preise von Getreide erhoben wurden. Die obere Gesellschaftsschicht befürwortete dieses neue Gesetz, aber die Großindustriellen rebellierten, weil sie für die Versorgung ihrer Arbeiter aufkommen mussten.

Zu guter Letzt trafen auf Ebene der Religion Ansichten der römisch-katholischen Kirche auf Überzeugungen der anglikanischen (bzw. puritanischen) Glaubensgemeinschaft. In seinem ersten Regierungsjahr heiratete Charles I die Prinzessin Henrietta Maria von Frankreich, eine Katholikin, was für Beunruhigung in den Reihen des Parlaments sorgte. Schließlich folgten sogar Veränderungen innerhalb der Church of England: Charles I ließ anordnen, die Kirchen wieder zu dekorieren. 1637 gab er eine neue Edition des English Prayer Books heraus, welche sich nicht mehr ausschließlich auf die Bibel berief. Die Einführung des neuen Prayer Books sorgte insbesondere in Schottland für Unruhen, die auf der dortigen Abneigung gegenüber der katholischen Kirche beruhten. „Charles [...] clashed with the Scots. He ordered that they should use a new prayer book for their church services. This angered the Scots so much that they invaded England in 1639.“³⁶ Schließlich sah sich Charles I sogar gezwungen, eine Armee aufzustellen, um die schottische Invasion in England aufzuhalten, was den Beginn der schottischen Bishops' Wars darstellte.

Die Konflikte zwischen Katholiken und Protestanten reichen weit in die englische Geschichte zurück und finden ihren Ursprung bei Henry VIII, der sich aufgrund seiner zahlreichen Heiraten mit dem Papst entzweite und die anglikanische Kirche gründete. Weiters beruhte auch die Vertreibung der katholischen Maria Stuart, Königin von Schottland, durch ihre eigenen Landsleute sowie ihre darauf folgende Hinrichtung durch die protestantische

³⁶ Ebda.

Elizabeth I in London auf demselben Religionskonflikt. Mit dieser konfliktreichen Vorgeschichte gerieten auch vor 1642 die unterschiedlichen Ansichten von Charles I, der nach seiner Heirat katholische Tendenzen durchblicken ließ, mit jenen des protestantischen Parlaments in Konfrontation. Darüber hinaus war sein politischer Gegner, Oliver Cromwell, überzeugter Puritaner. „Cromwell had become a staunch Puritan after a self-discovery that lasted most of his adolescence. He believed that he had been a sinner, but was now one of God’s ‘chosen’ on the Earth.“³⁷ Laut Owen Crossby entschied sich Cromwell aufgrund eines Erlebnisses in seiner Jugend für den puritanischen Glauben. Seine religiöse Überzeugung brachte ihn erstmals in Konflikt mit Charles I und bildete den Grundstein für seine theaterablehnende Haltung.

5. Die Grundlagen des puritanischen Glaubens

Um die Abneigung der Puritaner gegen die Londoner Spielpraxis genauer untersuchen zu können, ist es notwendig, einen Blick auf ihre religiösen und moralischen Vorstellungen um 1640 und die Gründung der puritanischen Kirche zu werfen. Der englische Begriff „Puritanism“ kommt von dem Bestreben der ersten Puritaner die Gesellschaft so wie den Einzelnen zu reinigen (im Englischen: „to purify“). Sie waren überzeugt, dass die Reformation noch nicht abgeschlossen war, und kritisierten die bischöfliche Hierarchie innerhalb der anglikanischen Kirche, die Verwendung von prächtigen Dekorationen in den Kirchengebäuden und aufwendigen Gewändern für Geistliche sowie die Position des Königs als „head of church“. (Sie waren der Überzeugung, dass im Himmel sowie auf Erden nur Jesus Christus als Oberhaupt der Glaubensgemeinde gesehen werden kann.) Diese Kritikpunkte befassten sich primär mit den verbleibenden Einflüssen der römisch-katholischen Kirche in England, welche die Puritaner als unbiblisch deklarierten. Im Allgemeinen nahmen die Bibel und die Lehre von Gottes Wort in der puritanischen Glaubensrichtung einen sehr hohen Stellenwert ein. Alle darüber hinaus praktizierten Feierlichkeiten, Zeremonien oder Bräuche, die nicht zwingend als biblisch fundiert galten, wurden strikt abgelehnt. Darunter fiel sogar das Aufhängen von Kreuzen als Erinnerung an Jesu Tod, ebenso wie jegliche Bilderverehrung, da sich Gläubige laut der Bibel kein Abbild von Gott machen sollten. Mark A. Noll fasst in „Puritanism, Puritans“ die Grundlagen ihres Glaubens in vier groben Punkten zusammen:

³⁷ Crossby, Owen, „The History Of The English Civil Wars“.

„Puritanism generally extended the thought of the English Reformation, with distinctive emphases on four convictions: (1) that personal salvation was entirely from God, (2) that the Bible provided the indispensable guide to life, (3) that the church should reflect the teaching of the Scripture, and (4) that society was one unified whole.“³⁸

Laut des ersten Charakteristikums betrachten Puritaner die persönliche Errettung ausschließlich als Geschenk durch die Gnade Gottes, die durch den Glauben an Ihn empfangen werden kann. Dazu zählt die calvinistische Vorstellung der Prädestination, die Vorherbestimmung der Menschen:

„[...] their belief in predestination: Puritans believed that belief in Jesus and participation in the sacraments could not alone affect one's salvation; one cannot choose salvation, for that is the privilege of God alone.“³⁹

Folglich kann sich der Mensch nicht selbst für die Errettung durch den Tod Christi am Kreuz entscheiden. Stattdessen ist es ein Privileg, das Gott nur gewissen Menschen schenkt. Vertreter der Church of England hingegen betonten die Möglichkeit eines jeden, die Gnade Gottes anzunehmen oder abzulehnen. Als zweites Charakteristikum erwähnt Mark A. Noll den hohen Stellenwert der Bibel. Sie soll den Menschen als Leitfaden durch ihr Leben dienen. Demzufolge strebten Puritaner danach, ihr Leben ausschließlich auf der Grundlage biblischer Anweisungen aufzubauen. Nachdem sie erkannten, dass ihre Reformen in Gesellschaft und Politik vor allem während der Regierungsperiode unter Elizabeth I wenig Anklang fanden, konzentrierten sie sich darauf, ihren Glauben innerhalb der Familie umzusetzen. Dementsprechend feierten sie den Sonntag als Tag Gottes im kleinen Kreis und übernahmen die Pflege von Armen und Kranken. Drittens sollte sich die Kirche(-nstruktur) nach der Lehre der Heiligen Schrift richten. Im Gegensatz zur anglikanischen Kirche sahen sie aus diesem Grund eine Hierarchie mit Bischöfen an der Spitze nicht als gottgewollte Organisation einer Glaubensgemeinschaft. Sie befürworteten eine Kongregation, deren Mitglieder gewählt wurden. Als vierten Aspekt führt Mark A. Noll das Bestreben der Puritaner nach einer einheitlichen Gesellschaft an, da die Bibel verspricht, dass Gott die Gemeinschaft unter den Menschen segnet. Um für Einheit innerhalb einer Gesellschaft zu sorgen, durfte auch bloß *eine* Form des Glaubens praktiziert werden, wobei es sich selbstredend um den puritanischen Glauben handeln sollte.

Die puritanische Glaubensgemeinschaft entstand, nachdem sich England 1534 unter Henry VIII von der römisch-katholischen Kirche abwandte. Zu Gründervätern bzw. Menschen, die den puritanischen Glauben bedeutend prägten, zählen die folgenden:

³⁸ Noll, Mark A., „Puritanism, Puritans. Advanced Information“, *Elwell Evangelical Dictionary*, <http://mb-soft.com/believe/txc/puritani.htm> 2010, (05.05.2010).

³⁹ Campbell, Donna M., „Puritanism in New England“, *Literary Movements. Dept. of English, Washington State University*, <http://www.wsu.edu/~campbelld/amlit/purdef.htm> 2010, (05.05.2010).

„From William Tyndale (d. 1536) the Puritans took an intense commitment to Scripture and a theology which emphasized the concept of covenant; from John Knox they absorbed a dedication to thorough reform in church and state; and from John Hooper (d. 1555) they received a determined conviction that Scripture should regulate ecclesiastical structure and personal behavior alike.“⁴⁰

William Tyndale (1484-1536) befürwortete insbesondere die Notwendigkeit einer intensiven Beschäftigung mit der Heiligen Schrift. Laut des von ihm betonten „Concept of Covenant“ tritt Gott in einen Bund mit den Menschen. Bereits im Alten Testament ist zu lesen, dass Gott einen Bund mit Abraham schloss. Gott versprach ihm, dass seine Nachkommen so zahlreich wie der Sand am Meer und die Sterne im Himmel sein werden, und Abraham setzte im Gegenzug sein ganzes Vertrauen auf Gott.⁴¹ Im 16. und 17. Jahrhundert führten puritanische Geistliche diesen Gedanken fort und beriefen sich auf den Bund, den Gott mit ihnen als auserwählte Gläubige geschlossen hatte. John Knox (1513-1572) befürwortete eine Neugestaltung in Kirche und Staat. Heutzutage wird er hauptsächlich mit der Schottischen Reformation in Verbindung gebracht. Dort erwies er sich als unablässiger Gegner von Maria Stuart, die nach dem Tod ihres Mannes, König Francis II, aus Frankreich an den schottischen Thron zurückkehrte und katholische Tendenzen mitbrachte.⁴² Das oben angeführte Zitat nennt auch John Hooper (1500-1555), den Bischof von Gloucester. Er prägte den puritanischen Glauben durch seine Überzeugung, dass die Bibel den Grundstein sowohl für die kirchliche Struktur als auch für das persönliche Verhalten bilden sollte. „In 1550-1551 he refused to accept the bishopric of Gloucester, if he must swear to the Royal Supremacy using an oath mentioning the saints, or wear traditional vestments at his consecration.“⁴³ In diesem offiziellen Bekenntnis finden sich bereits drei wesentliche Konfliktpunkte zwischen dem puritanischen Glauben und der anglikanischen Kirche. Erstens verweigerte John Hooper bei seiner Einsetzung in das Bischofsamt, vor dem englischen Monarchen einen Eid abzulegen, und wehrte sich somit gegen die königliche Vorherrschaft innerhalb der Kirche. Zweitens widerstrebte es ihm, in diesem Eid Bezug auf Heilige zu nehmen, da die Bibel selbst niemanden heilig spricht und dies ausschließlich auf der Entscheidung von Kirchenoberhäuptern beruhte. Drittens weigerte er sich, die im Rahmen dieser Zeremonie vorgesehenen Roben zu tragen, und zog stattdessen vor, sich schlicht und schmucklos zu kleiden, damit der weltliche Glanz nicht von Gott ablenken würde.

⁴⁰ Noll, Mark A., „Puritanism, Puritans“.

⁴¹ Vgl. 1. Mose 12, 2 (-, *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1991, S.13), 1. Mose 13, 15-16 (S.14), 1. Mose 15, 5 (S.15).

⁴² Vgl. Bremer, Francis J./Tom Webster, *Puritans and Puritanism in Europe and America. A Comprehensive Encyclopedia*, Bd. 1-2, Santa Barbara [u.a.]: ABC-CLIO 2006, S.153f.

⁴³ Ebda., S.133.

5.1. Im Glauben begründete Theaterfeindlichkeit

Die kurze Erläuterung der puritanischen Glaubensgrundsätze zeigt, dass darin bereits die Basis für eine theaterablehnende Haltung zu finden ist. Da Puritaner sogar die Verkleidung und Inszenierung innerhalb christlicher Veranstaltungen strikt ablehnten, ist davon auszugehen, dass umso mehr theatrale Praktiken auf der Bühne als auch im politischen und gesellschaftlichen Alltag verurteilt wurden. Diese grundlegende Missbilligung jeglicher Verstellung und die Idealisierung des wahren Seins zeigt sich ebenso in „Leviathan“ (1651) von Thomas Hobbes (1588-1679). Darin unterscheidet er zwischen einem natürlichen und einem künstlichen Menschen.

„A PERSON, is he whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of an other man, or of any other thing to whom they are attributed, whether Truly or by Fiction. [...] When they are considered as his owne, then is he called a Naturall Person: And when they are considered as representing the words and actions of an other, then is he a Feigned or Artificiall person.“⁴⁴

Die Kategorie des künstlichen Menschen umfasst jegliches Verkörpern-eines-Anderen, sei es nun auf einer Theaterbühne oder im alltäglichen Leben. Die Argumentation von Hobbes beruht auf der Vorstellung, dass jeder Mensch einen wahren Kern bzw. eine stabile und unfragmentierte Identität besitzt, die er nun zeigen oder verkleiden kann. Im Idealfall ist das innere Sein durch das äußere Erscheinen, d.h. durch die Worte und Taten des Menschen, unverändert zu erkennen. Wer sein inneres Sein mithilfe von Maskerade auf der Bühne oder im Alltag durch einen falschen Schein verdeckt, betrügt Gott, die Welt und sich selbst.

Tertullian fasst diesen Gedankengang mit folgender Aussage zusammen: „Quod nascitur opus Dei est. Ergo quod infingitur diaboli negotium est.“⁴⁵ Übersetzt würde das bedeuten: Was natürlich wächst, ist die Schöpfung Gottes, also ist das Menschgemachte des Teufels Werk. Gott wird als Inbegriff der Wahrheit verstanden, während der Teufel als Herr der Lügen, Täuschung und Verstellung dem Theater zuzuschreiben ist. Dieser Diskurs ist besonders stark im puritanischen Glauben ausgeprägt und führte zu Diskussionen, ob der zeremoniell ablaufende Gottesdienst und die spezielle Gewandung des Priesters nicht als weltliche Theaterei zu verurteilen seien, da sie von der reinen Predigt des Wortes Gottes ablenken würden. Die Sichtbarkeit der Kirche wurde vielfach diskutiert und in Frage gestellt. So argumentierte beispielsweise William Tyndale, dass der christliche Glaube ausschließlich in den Herzen der Gläubigen angesiedelt sei und nicht in von Menschen erbauten Kirchen oder

⁴⁴ Hobbes, Thomas, „Leviathan“, *The Project Gutenberg*, http://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm#2H_4_0179 2009, (03.12.2012), Chapter XVI.

⁴⁵ Tertullian, „Tertulliani De Cultu Feminarum Libri Duo“, *The Tertullian Project. A ollection of material ancient and modern about the ancient Christian Latin writer Tertullian and his writings*, Hg. Roger Pearse, http://www.tertullian.org/latin/de_cultu_feminarum_2.htm 2012 (22.01.2013), V.4.

Tempeln. „God dwelleth not in churches or temples made with hands. [...] The temple wherein God will be worshipped, is the heart of man. For God is Spirit [...] and will be worshipped in the Spirit.“⁴⁶ Ebenso schreibt auch John Hooper, dass die wahre Kirche dem menschlichen Auge verborgen bleibt und nur für Gott selbst sichtbar ist. Diese Aussage greift auf das binäre Verständnis von Körper und Geist zurück, wobei eine radikale Konnotation dieser beiden Begriffe das damalige Weltbild prägte. Der Körper wurde als Sinnbild für fleischliche Lüste und weltliche Begierden dem Teufel zugeschrieben und verurteilt. Stattdessen befürwortete man einen philosophischen Lebensstil, der dem Geist verschrieben war und dem Körper entsagte, da Gott selbst als Inbegriff des Geistes verstanden wurde. Aufgrund dieser Überzeugung fanden gewissenhafte Puritaner Anstoß an den zeremoniellen Gottesdienstabläufen und der Festtagskultur der katholischen Kirche. „For Thomas Becon, the priests come to the altar like ‘game-players coming on stage, in ‘hickscorner’s apparel,’ in ‘gay, gaudy, gallant, gorgeous game-player’s garments’.“⁴⁷ Anstelle des theatralen Auftretens katholischer Priester in prächtigen Gewändern, sprach sich Becon für eine nüchterne Vermittlung des Evangeliums aus, da dies dem Gläubigen die bestmögliche Unterstützung auf seinem Lebensweg als guter Christ bieten würde.

5.2. Die Bühne als Sprachrohr für puritanische Propaganda

Doch auch in den Reihen der Puritaner existierten unterschiedliche Meinungen bezüglich dieser komplexen Streitfrage. In der Einleitung meiner Arbeit habe ich bereits Puritaner erwähnt, die dem Theater durchaus nicht abgeneigt waren. Es fielen Namen wie John Milton, Bulstrode Whitelocke, William Cecil und John Bale. Auf den zuletzt genannten möchte ich näher eingehen. John Bale galt nicht nur als Theaterliebhaber, sondern machte sich dieses Medium ebenso zur Verbreitung seiner religiösen Überzeugung zunutze. Unter der Schirmherrschaft von Thomas Cromwell, der in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts als erster Minister von Henry VIII diente, schrieb Bale Theaterstücke und übte darin Propaganda gegen alles Päpstliche. Seine tiefe Abneigung gegen die katholische Kirche resultierte aus persönlichen negativen Erfahrungen in seiner früheren Stellung als Mönch. Bale zählte zu einem der ersten Reformatoren Englands, deren Enthusiasmus für das Evangelium sich mit einem Hass gegen Rom vereinte. Diese feindliche Einstellung gegenüber der katholischen Kirche implizierte damals eine Befürwortung des englischen Königshauses. Demnach wurde

⁴⁶ Tyndale, William, „Doctrinal Treatises and Introductions to Different Portions of the Holy Scriptures“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/doctrinaltreatis00tynduoft#page/n9/mode/2up> 2006, (03.12.2012), S.106.

⁴⁷ Barish, Jonas, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Los Angeles, London: University of California Press 1981, S.161.

Bale von Thomas Cromwell beauftragt, die royalistische Herrschaft zu propagieren und die päpstliche Autorität anzufechten.⁴⁸

Die Autorität des Papstes wurde im 16. Jahrhundert als gefährliches Machtinstrument wahrgenommen, um die Bevölkerung unter Kontrolle zu halten. Die reformierte Kirche in England strebte danach, die Menschen von dieser „päpstlichen Unterdrückung“ zu befreien. Die öffentliche Meinung durch Predigten sowie in Form gedruckter Propaganda zu beeinflussen schien jedoch zu wenig erfolgreich zu sein. Demnach schlug Richard Morison, der um 1535 als Thomas Cromwells Sekretär antipäpstliche Schriften publizierte, vor, sich ähnlicher Medien wie die katholische Kirche zu bedienen.

„To deliver the people from the bondage of Popery, it will not be enough to enforce the laws of the new Reformation Parliament and to shape public opinion through preaching and print propaganda. Morison proposes that the Crown implement some of the very same methods that Rome itself had shown to be successful. In place of processions, feasts, bonfires, and prayers offered to the Pope there should be ones celebrating his defeat in England; and in place of the pagan and superstitious theatre now practiced there should be plays denigrating the Pope and advancing the Reformation cause.“⁴⁹

Das Zitat zeigt, dass die puritanische Hinwendung zum Theater u.a. auf deren Bestreben beruhte, antipäpstliche Propaganda zu üben. Abgesehen von dieser politischen Funktion sollten puritanische Theaterstücke auch der Erziehung des Volkes dienen und basierten u.a. auf biblischen Geschichten. So wurde beispielsweise 1557/58 „Jacob and Esau“ aufgeführt. Interessanterweise fungierten sogar Kirchen als Aufführungsorte für diese Theaterstücke. Wie bereits in der Einleitung angesprochen, kam diese Entwicklung zu einem Ende, als puritanische Laiendarsteller ernstzunehmende Konkurrenz durch professionelle Schauspieltruppen bekamen und ihr Publikum verloren. Die vorherrschende Einstellung zu Theatern in den Reihen der Puritaner kippte nun deutlich in Ablehnung. Sie beruhte dabei jedoch nicht ausschließlich auf der unerwünschten Konkurrenz durch Berufsschauspieler, sondern hing ebenso mit dem verrufenen Milieu zusammen, in welchem die ersten Londoner „Playhouses“ entstanden.

5.3. Die verrufene Entstehungsgeschichte der Londoner Theater

Die ersten Theater wurden zeitgleich an der Bankside im Süden Londons und in Shoreditch im Norden erbaut. Beides waren so genannte „Liberties“ und zählten nicht direkt zu der City of London, was Theaterbesitzern und Schauspielern den Vorteil verschaffte, nicht von den Theatereinschränkungen bzw. -verboten der Stadt, die meistens durch puritanische Mitglieder des Parlaments veranlasst wurden, betroffen zu sein. Die Bankside galt als Rotlichtmilieu

⁴⁸ Vgl. White, Paul Whitfield, *Theatre and Reformation*, S.12-13.

⁴⁹ Ebda., S.14.

Londons und bot Raum für Bordelle, Tierhatzarenen, Gastwirtschaften, Glücksspielhäuser, Kegelanlagen und ab 1587 mit der Erbauung des Rose Theaters durch Philip Henslowe auch für Theater. Baulich übernahmen Theater die Architektur der Tierhatzarenen, in welchen Stiere, Bären, Hunde und manchmal sogar Affen zum öffentlichen Vergnügen gegeneinander kämpften und Anlass für Wetten boten. In dem runden Grundriss wurde eine so genannte Schürzenbühne („apron stage“) gebaut, die mit ihrem Balkon sowie der Falltür für Auftritte der Schurken des Stücks („villains“) eine Möglichkeit lieferte, das damals dreigeteilte Weltverständnis von Himmel, Erde und Hölle symbolisch darzustellen. Während die „groundlings“ vor der Bühne stehen konnten, fanden Angehörige der wohlhabenden Gesellschaftsschichten in den Galerien einen Sitzplatz. In Anbetracht der verrufenen Umgebung der frühen Theater, ist nun auch ihr schlechter Ruf verständlich. Etwaige Bedenken bezüglich negativer Auswirkungen auf Ordnung und Moral wurden auch in Predigten und Schriften der damaligen Zeit wiedergegeben. „[Puritan anti-theatricalism] harked back to the 1570s, and [...] complaints [were] made by preachers and city fathers that the building of permanent theatres in London was detrimental to civic order and morality.“⁵⁰

Ein weiteres zeitgeschichtliches Dokument aus der Entstehungszeit der Theaterszene in London, welches die damalige Theaterfeindlichkeit der Bevölkerung reflektiert sowie beeinflusst hat, ist der 1572 erlassene „Act for Punishing Vagabonds“ bzw. „Poor Law“. Aufgrund des vermehrten Aufkommens von Morden, Diebstählen und anderen Gräueltaten wurde beschlossen, Gauner, Vagabunden und Bettler zu bestrafen, um diesen Verbrechen Einhalt zu gebieten:

„Where all the parts of this Realm of England and Wales be presently with rogues, vagabonds, and sturdy beggars exceedingly pestered by means whereof daily happens in the same realm horrible murders, thefts, and other great outrages, to the high displeasure of Almighty God, and to great annoy of the common weal.“⁵¹

Als „sturdy beggars“ (wortwörtlich: hartnäckige Bettler, Schnorrer) galten diejenigen, die laut den damaligen Vorstellungen im Gegensatz zu Alten und Kranken kein Recht zu betteln hatten. Der Gesetzesbeschluss bezieht sich außerdem nur auf „persons being above the age of fourteen years“⁵². In weiterer Folge wird eine lange Liste angeführt, wer nun wirklich als Vagabund verstanden wird, unter anderem:

⁵⁰ Butler, Martin, „The condition of the theatres in 1642“, S.440.

⁵¹ - „Poor Law“ (1572), *The Age of Elizabeth (1547-1603)*, Hg. Edaille Arundell, [http://www.hillsdalesites.org/personal/hstewart/Documents/\(1572\)%20Poor%20Law.pdf](http://www.hillsdalesites.org/personal/hstewart/Documents/(1572)%20Poor%20Law.pdf), 1912 (05.05.2010), S.37-40.

⁵² Ebda.

„[...] all fencers, bear-wards, common players in interludes, and minstrels not belonging to any baron of this realm, all jugglers, peddlers, tinklers [...] shall be taken, adjudged, and deemed rogues, vagabonds and sturdy beggars.“⁵³

Als Vagabunden zählten dementsprechend Hausierer, Kesselflicker, fahrendes Volk, Bärenpfleger, Schaukämpfer, Akrobaten, Jongleure und auch Schauspieler. Sie gehörten keiner Kirchengemeinde an, was in der elisabethanischen Zeit durchaus von Bedeutung war. Außerdem konnten sie keinen Einkommensnachweis bringen und wurden folglich auf unehrliches Gewerbe verdächtigt. Dieser Gesetzesbeschluss führte schließlich zu einer Umstrukturierung im Theaterwesen: Als Maßnahme, ihrem schlechten gesellschaftlichen Ruf entgegen zu wirken, unterstellten sich Theatertruppen einem Edelmann oder Richter, was sie von dem Vorurteil des Vagabundierens befreite und ihnen die Möglichkeit bot, ihre Profession legal auszuüben („belonging to any baron of this realm“⁵⁴). Die Truppen gaben sich den Namen ihres Schirmherren, beispielsweise „Lord Chamberlain’s Men“, denen ab 1594 auch William Shakespeare angehörte, und trafen somit bei der Bevölkerung zunehmend auf Akzeptanz, bei der Geistlichkeit jedoch noch immer auf Widerstand. Anhand von drei Zeitgenossen werde ich auf die spezifischen Kritikpunkte am Theater eingehen, die ab der Professionalisierung des Schauspielgewerbes die puritanische Geisteshaltung prägten.

5.4. Theaterkritische Argumente dreier puritanischer Zeitgenossen

William Perkins (1558-1602), puritanischer Geistlicher und Theologe an der Universität in Cambridge, sprach sich gegen die Verwendung biblischer Inhalte auf der Bühne aus. Weiters beanstandete er die lasziven Darstellungen von Liebesszenen in Komödien und die Leichtfertigkeit, wie Theateraufführungen die Sünden der Menschheit ins Lächerliche zogen. Ein nicht zu verachtender Kritikpunkt, der vielen Puritanern ein Dorn im Auge war, bestand in der Darstellung von Frauenfiguren durch junge Männer und das in Folge dessen notwendige Cross-Dressing.⁵⁵

Philip Stubbes (1555-1610), großteils bekannt als puritanischer Verfasser von Pamphleten, bezeichnete in „Anatomy of Abuses“ (1583) Theaterbesuche als Götzenverehrung und diskutierte deren Ähnlichkeit mit rituellen Praktiken. Er sprach von einer rituellen Beteiligung von Schauspielern und Publikum. Die Aufmerksamkeit, die Theaterstücke von den Zuschauern forderten, würde Anbetung gleichen. Auch die dramatischen und religiösen Ausdrucksmittel seien ähnlich, beispielsweise die pathetische Sprache sowie der Gebrauch

⁵³ Ebda.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Vlg. Perkins, William, *A Golden Chain. The Description of Theology Containing the Order of the Causes of Salvation & Damnation, According to God's Word*, Birmingham: Puritan Reprints, 2010 (1597).

von Kostümen. Stubbes zog den Schluss, dass Theateraufführungen dadurch umso gefährlicher wären und eine Verführung zur Niederträchtigkeit darstellten.⁵⁶

Auch William Prynne (1600-1669) „*Histriomastix*“ spiegelt die theaterfeindliche Haltung der Puritaner wieder. An seiner tausend Seiten langen Abhandlung, die der Öffentlichkeit erst im Jahre 1633 zugänglich gemacht wurde, schrieb er bereits seit Anfang der 20er Jahre. Er verdammt darin Theateraufführungen als Teufelswerk und Schauspieler als größten Schaden, der eine Nation je befallen könne. Prynne verwendete in seiner Abhandlung eine stark metaphorische Sprache und zahlreiche Hyperbeln.

„In the uncontrolled outpouring of his style he conjures up a nightmarish vision of a world itself out of control, a horrendous dystopia ruled by the Prince of Darkness, who has made of the theater his chosen weapon for the overthrow of man and the final establishment of his own empire.“⁵⁷

Prynne bezeichnete Theatergänger als Lügner und Betrüger, die jede Güte und Gnade verabscheuten und einem frommen Leben abgeschworen hatten. In seinem Appell gegen das Theater brachte er keine objektiven Argumente gegen eine Aufführungspraxis vor, sondern ließ sich zu Beschimpfungen gegen ein theaterinteressiertes Publikum hinreißen. Weiters kritisierte Prynne den Beruf des Schauspielers, der auf der Bühne vorgibt, jemand anderer zu sein und beispielsweise einem höheren sozialen Stand anzugehören. Folglich rebelliere dieser gegen die ihm von Gott zugewiesene Position auf Erden und untergrabe die Autorität Gottes.

„For God, who is truth it selfe, in whom there is no variableness, no shadow of change no feining, no hypocrisie; as he hat given a uniforme distinct and proper being to every creature, the bounds of which may not be exceeded: so he requires that the actions of every creature should be honest and sincere, devoyde of all hypocrisie, as all his actions, and their natures are. Hence he enjoy[n]es all men at all times, to be such in shew, as they are in truth: to seeme that outwardly which they are inwardly; to act themselves, not others.“⁵⁸

Prynne berief sich auf die damals vorherrschende Idealvorstellung, der zufolge die äußere Erscheinung die innere Einstellung widerspiegeln sollte. Ebenso wäre es die Pflicht eines jeden Menschen, dem gerecht zu werden, wofür er geschaffen wurde, und nicht vorzutäuschen, jemand anderer zu sein. Prynne betonte, dass Gott jegliche Heuchelei und Verstellung verabscheue und Schauspielerei demnach eine teuflische Kunst sei. Interessant ist, dass Prynne in seiner Abhandlung selbst den Aufbau eines klassischen Dramas anwendete. Er teilte seinen Text in separate Szenen und richtete sich ebenso nach den dramatischen Konventionen, die einen Prolog bis hin zu dem Auftritt eines Chors vorsahen. Somit gebrauchte er exakt dasselbe Medium, gegen welches sich seine Anklage richtete. Das kann als gezielt eingesetzte Ironie gesehen werden, da er Theaterschaffende auf diese Weise

⁵⁶ Vgl. Heinemann, Margot, *Puritanism and Theatre*, S.20.

⁵⁷ Barish, Jonas, *The Anti-Theatrical Prejudice*, S.87-88.

⁵⁸ Prynne, William, *Histriomastix*, Sig.X4 (1633), zit. n. Barish, Jonas, *The Anti-Theatrical Prejudice*, S.92.

mit ihren eigenen Waffen zu schlagen versuchte. Laut Dale Randal brachte Prynne durch die bewusste Strukturierung seiner Abhandlung ebenso zum Ausdruck, dass sich seine Kritik primär gegen *Theateraufführungen* richtete. Das Lesen geschriebener Dramen hielt er hingegen für akzeptabel.

„[T]he acerbic Prynne chose the extraordinary course of structuring his antitheatrical *magnum opus* with acts and scenes, prologue and chorus. An essential fact for clarifying all of these data is that throughout the long years of wrangling about drama, it was not the play but the player that drew the heavy fire. Hence in his *Histro-mastix* we find Prynne actually recommending the reading of plays.“⁵⁹

Nach der Veröffentlichung seiner „*Histriomastix*“ wurde Prynne verhaftet, da er auch argumentierte, dass die Schauspielerei den Ruf der Königin schädigte, die selbst bei Aufführungen im höfischen Rahmen mit Vorliebe Rollen übernahm. Trotz seiner Verhaftung setzte er seine theaterkritischen Angriffe fort, sodass er ein zweites Mal verurteilt wurde und während seiner Inhaftierung sowohl beide Ohren einbüßte als auch die Buchstaben SL auf die Wangen eingebrannt bekam. Die zwei Buchstaben standen für „*Seditious Libeller*“ (aufrührerischer Verleumdner), wohingegen Prynne sie für sich mit der Wortbedeutung „*Stigmata Laudis*“ (Zeichen der Ehre) versah.⁶⁰ 1640 wurde er schließlich vom Parlament freigelassen, das sein Urteil als nicht rechtskräftig verkündete.

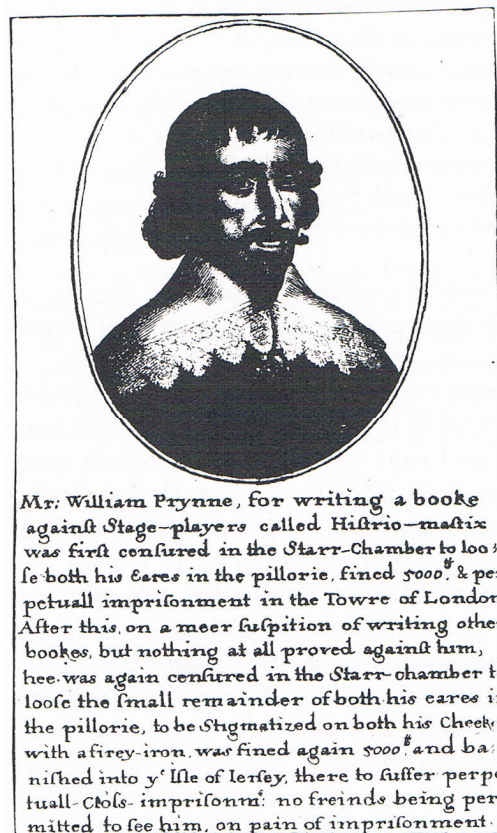


Abb. 1. William Prynne (1600-1669)

⁵⁹ Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.12.

⁶⁰ Vgl. Ebda., S.9.

Der kurze Bericht unter der Abbildung von William Prynne gibt Auskunft über dessen Vergehen und Bestrafung. Zur besseren Lesbarkeit füge ich eine Abschrift des Textes hinzu:

„Mr: William Prynne, for writing a booke against Stage-players called Histro-mastix was first censured in the Starr-Chamber to loose both his Eares in the pillorie, fined 5000 & perpetuall imprisonment in the Towre of London. After this, on a meer suspition of writing other bookes, but nothing at all proved against him, hee was again censured in the Starr-Chamber to loose the small remainder of both his eares in the pillorie, to be Stigmatized on both his Cheekes with a firey-iron, was fined again 5000, an banished into y Isle of Iersey, there to suffer perpetuall-crolos-imprisonm: no friends being permitted to see him, on pain of imprisonment.“⁶¹

Abgesehen von den schmerzvollen Konsequenzen von staatlicher Ebene wurde Prynne auch auf der Bühne dem Spott ausgesetzt. James Shirley veröffentlichte 1633 sein Stück „The Bird in a Cage“, welches u.a. als Belustigung über Prynne gedacht war. Es wurde im Cockpit Theater in der Drury Lane aufgeführt. Im Rahmen des Stücks beschließt die Prinzessin Donella mit ihrer Gefolgschaft, eine Theateraufführung zu veranstalten. Sie ermutigt ihre Mitstreiterinnen, „Do not distrust your own performance, I ha’ known men ha’ been insufficient, but women can play their parts.“⁶² Darüber hinaus beinhaltet das Stück scherzhafte Kommentare über Frauen, die auf der Bühne Bärte tragen und Könige als auch Götter verkörpern. Das Vorwort enthält eine sarkastische Widmung an Prynne „in his happy retirement“, womit sein Gefängnisaufenthalt zu verstehen ist. „In an ironic dedication of *The Bird in a Cage* to William Prynne [...] Shirley defended the queen against the puritan’s rabid attack on her playacting.“⁶³ In dem Vorwort spricht Shirley an, wie viel sein Stück an Belustigung einbüßen würde, wäre es lediglich als gedrucktes Drama zu lesen, da die Musik, Tänze und andere Darbietungen ausschließlich der Fantasie des Lesers überlassen blieben.⁶⁴ Jedoch nicht nur William Prynne, sondern generell puritanische Geistliche wurden häufig Opfer des Spotts in Theaterstücken. Bereits in William Shakespeares „Twelfth Night“ (1601) verdächtigt Maria den Haushofmeister Malvolio des puritanischen Glaubens: „Marry, sir, sometimes he is a kind of puritan,“ woraufhin Sir Andrew antwortet: „O, if I thought that, I’d beat him like a dog!“⁶⁵ Auch Ben Jonson und Thomas Middleton schreiben manche ihrer Charaktere dem puritanischen Glauben zu und parodieren deren Heuchelei, Arroganz und Geiz. In „A Mad World, My Masters“ (1604-7) stellt Middleton einen Puritaner namens Pentinent Brothel bloß, der die Frau eines anderen begehrt und zum Opfer seiner eigenen Lust

⁶¹ Ebda., S.8.

⁶² Shirley, James, „The Bird in a Cage“ (1633), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, Bd. 2, Hg. John Murray, London 1833, S.416.

⁶³ Knutson, Roslyn L., „Working Playwrights, 1580-1642“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge U.P. 2004, S.362.

⁶⁴ Vgl. Dillon, Janette, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*, S.136-137.

⁶⁵ Shakespeare, William, *Twelfth Night*, Hg. J.H. Walter, London: Heinemann Educational Books 1974 (1601), S.73.

wird. In einer Szene liest er ein Buch mit moralischen Grundsätzen, das ihn davor warnt, seine Seele mit diesen fleischlichen Vergnügungen zu gefährden. Daraufhin nimmt ein Teufel die Gestalt seiner Geliebten an und versucht ihn zu verführen.⁶⁶ Diese Beispiele zeigen, dass die theaterfeindliche Haltung der Puritaner nicht ohne Reaktion blieb und sich Theaterschaffende die Bühne zunutze machten, um ihre Meinung kundzutun und dabei auch ihre Gegenspieler ungeniert ins Lächerliche zu ziehen. Dies traf wiederum auf Empörung in den Reihen der Puritaner. Als sie schließlich um 1642 politische Macht erlangt hatten, kamen ihre religiösen und ideologischen Überzeugungen in den neuen Gesetzesgrundlagen zum Ausdruck.

6. Ordinances Concerning Stage-Plays

Die erste Ordinance der Lords und Commons, die eine Schließung aller Theater Londons anordnete, wurde am 2. September 1642 veröffentlicht. Es existieren zahlreiche Theorien über dessen Gründe, allen voran der Theaterhass der Puritaner. War es eine rein theologische Entscheidung oder stehen doch eher praktische Einwände hinter diesem Beschluss?

„It has been customary to regard Puritan doctrinal objections as the primary reason for opposition, and the authorities' practical worries about plague, riots and traffic jams as mere excuses. In fact, it appears often to have worked the other way round. It was the city [which had] strong practical reasons for restricting playing.“⁶⁷

Solche praktischen Gründe sind demzufolge eine vermehrte Ansteckungsgefahr bei größeren Menschenansammlungen zu Zeiten der Pest, die Gelegenheit für Arbeitslose und Müßiggänger mit aufrührerischem Gedankengut unter dem Theaterpublikum einen Aufstand anzuzetteln, sowie das vermehrte Verkehrsaufkommen, das insbesondere der ansässigen Bevölkerung missfiel. Das Hauptanliegen der Puritaner hingegen bestand ursprünglich „nur“ in einer Abschaffung der Spielpraxis an Sonntagen, da dies die Bevölkerung von ihrem wöchentlichen Gottesdienstbesuch abhielt. Diesem Kritikpunkt wurde bereits Folge geleistet, als James I am 7. Mai 1603 jegliche Theaterraufführungen an Sonntagen verbot.

„And for that we are informed there hath been heretofore great neglect in this Kingdom of keeping Sabbath day: For better observing the same, and avoiding all impious profanation of it, we do straightly charge and command that no bear-bating, bull-bating, enterludes, common plays, or other like disordered or unlawful exercises or pastimes, be frequented, kept or used at any time hereafter upon the Sabbath day.“⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Dillon, Janette, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*, S.192.

⁶⁷ Heinemann, Margot, *Puritanism and Theatre*, S.35.

⁶⁸ - „Extract from Proclamation 944 forbidding all forms of enterainment on Sundays [07.05.1603]“, *English Professional Theatre, 1530-1660*, Hg. Glynne Wickham, Herbert Berry, William Ingram, Cambridge: Cambridge U.P. 2000, S.122.

Während in diesem Beschluss neben Theateraufführungen auch Bär- und Stierhatzen an Sonntagen verboten wurden, richtete sich die Ordinance aus 1642 ausschließlich gegen „stage-plays“. Darin wird in bildhafter Sprache geraten, nach den Gräueln des Bürgerkriegs den Zorn Gottes wieder von der britischen Nation abzuwenden, was durch Gebet und Fasten erzielt werden sollte. Den Bewohnern des Landes wird nahegelegt, sich den gewinnbringenden Überlegungen der Reue, der Versöhnung und dem Frieden mit Gott zu widmen, die äußeren Frieden und Wohlstand bewirken, sowie Zeiten der Freude und Zufriedenheit für die Nation versprechen. Im Gegensatz zu der empfohlenen frommen Lebensausrichtung werden Theater als Spektakel des Vergnügens verurteilt. Interessant ist, dass sich die Puritaner in ihrer Entscheidung, die Theater zu schließen, auf den Willen Gottes berufen. Das erinnert an Charles I, der sich selbst als „God’s Representative on Earth“ bezeichnete und auf diesem Weg seine politischen Maßnahmen zu legitimieren versuchte. Der englische Originaltext der Ordinance lautet wie folgt:

„Whereas the distressed Estate of Ireland, steeped in her own Blood, and the distracted Estate of England threatened with a Cloud of Blood by a Civil War, call for all possible Means to appease and avert the Wrath of God appearing in these Judgments: Amongst which, Fasting and Prayer having been often tried to be very effectual, have been lately, and are still enjoined: And whereas Public Sports do not well agree with public Calamities, nor Public Stage Plays with the Seasons of Humiliation, this being an Exercise of sad and pious Solemnity, and the other being Spectacles of Pleasure, too commonly expressing lascivious Mirth and Levity: It is therefore thought fit, and Ordained by the Lords and Commons in this Parliament assembled, That While these sad Causes and Set-times of Humiliation do continue, public Stage-Plays shall cease and be forborn. Instead of which, are recommended to the People of this Land, the profitable and seasonable Considerations of Repentance, Reconciliation and Peace with God, which probably may produce outward Peace and Prosperity, and bring again Times of Joy and Gladness to these Nations.“⁶⁹

Auffallend ist die metaphorische Sprache, die für einen Gesetzesentwurf unpassend erscheint. Stattdessen erinnert sie an religiöse Schriften, in welchen meistens mit Bildern und Symbolen argumentiert wird.

Um wieder auf die ursprüngliche Frage zurückzukommen, ob die Theater aufgrund einer ideologischen Ablehnung geschlossen wurden oder doch politische Argumente im Vordergrund standen, möchte ich zunächst auf die Argumentation von Martin Butler eingehen, der als Gründe für das Theaterverbot die Krisenzeit während des Bürgerkriegs nennt. Aufgrund historischer Dokumente ist bekannt, dass es bereits vor 1642 immer wieder zu Schließungen der Theater kam. Diese Schließungen waren zeitlich limitiert und es bestand Aussicht auf eine Wiedereröffnung, sobald die Gefahr, z.B. die Pest, gebannt war. In „The Condition of Theatres in 1642“ argumentiert Martin Butler, dass es sich auch im Jahre 1642

⁶⁹ - „September 1642: Order for Stage-plays to cease [02.09.1642]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=55741>, (03.12.2012).

um ein Theaterverbot während und aufgrund einer Krisenzeit handle. Er schreibt zwar, dass es dem Publikum nicht unbedingt bewusst gewesen sein konnte, ob diese Schließung dauerhaft bestehen sollte („What was unclear in September was whether the ban on plays would be permanent, or whether it might be lifted once the upheavals generated by hostilities between king and parliament had subsided.“⁷⁰), argumentiert aber in Folge dessen, dass es sich in diesem Fall nicht um die ideologische Theaterabneigung der Puritaner handeln konnte.

„Parliament’s directive did not command the total suppression of plays but only their suspension ‘while these sad causes and set times of humiliation do continue’. This form of words did not directly connote ideological hostility to drama as such, but linked the closure to the crisis caused by the political breakdown. It left open a possibility that playing might resume when the crisis ended, and the directive’s closing prediction that ‘Times of Joy and Gladness’ would again be legitimate once peace was restored seems to imply as much.“⁷¹

Dennoch lässt eine genauere Betrachtung der „Ordinance of the Lords and Commons concerning Stage-Plays“ darauf schließen, dass dem Beschluss durchaus eine theaterablehnende Geisteshaltung zugrunde liegt. Zwar werden auch der Bürgerkrieg und die politische Instabilität angesprochen, die eine Rückkehr zu Buße, Gebet und Fasten erfordern, was jeglichen Spielbetrieb ausschließt, aber eben diese Schlussfolgerung beruht auf der puritanischen Überzeugung, der zufolge Theaterraufführungen als „Spectacles of Pleasure, too commonly expressing lascivious Mirth and Levity“ bezeichnet werden und dadurch unvereinbar mit den erwünschten „profitable and seasonable Considerations of Repentance, Reconciliation and Peace with God“ und in weiterer Folge dem nach dem Bürgerkrieg sehnlichst herbeigewünschten „Peace and Prosperity, and [...] Times of Joy and Gladness [in] these Nations“⁷² scheinen. Demzufolge belegt dieses Dokument, dass die puritanische Theaterfeindlichkeit einen entscheidenden Beweggrund für die Schließung der öffentlichen Bühnen Londons dargestellt hat.

In einem neuerlichen Theaterverbot im Jahre 1647 (auf ein Jahr befristet) und schlussendlich 1648 (auf unbegrenzte Dauer), nachdem eine Spielpraxis vermehrt versuchte sich durchzusetzen, werden erneut theologische Gründe für den Beschluss betont.

„Whereas the Acts of stage plays, interludes and common plays, condemned by ancient heathens, and much less to be tolerated amongst Professors of the Christian Religion, is the occasion of many and sundry great vices and disorders, tending to the high provocation of God’s wrath and displeasure, which lies heavy upon this Kingdom, and to the disturbance of the peace thereof; in regard whereof the same hath been prohibited by Ordinance of this present Parliament, and yet is presumed to be practised by divers in contempt thereof.“⁷³

⁷⁰ Butler, Martin, „The condition of the theatres in 1642“, S.441.

⁷¹ Ebda.

⁷² - „September 1642: Order for Stage-plays to cease [02.09.1642]“.

⁷³ - „February 1648: An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes, within the Penalties to be inflicted on the Actors and Spectators therein expressed [11.02.1648]“, *Acts and*

Wie in diesem Auszug zu lesen ist, beriefen sich die Verfasser auf den Gesetzesbeschluss von 1642. Es wird auf die Notwendigkeit einer neuen Ordinance hingewiesen, da Aufführungen trotz des ersten Beschlusses immer noch praktiziert wurden. Deutlich zeigt sich die ideologische Verwurzelung des Gesetzes in christlichen Glaubensgrundlagen, da beispielsweise auf Gottes Zorn Bezug genommen wird. In diesem Fall stimmt auch Martin Butler zu, dass es sich zweifellos um eine moralische und theologische Feindschaft gegenüber Theatern gehandelt hat: „Th[e] used language [expressed] more unambiguously an attitude of moral and theological hostility to the theatre, and commanded that the playhouses themselves should be demolished.“⁷⁴ Weiters schreibt er: „It is certainly the case that by the end of 1642 power had shifted decisively towards people who were opposed to plays on ideological grounds.“⁷⁵ Ich bin jedoch der Meinung, dass die Theaterablehnung aufgrund ideologischer Überzeugungen in den Reihen des Parlaments („the people in power“) bereits im September 1642 (wenn nicht früher) zu finden ist und der erste Gesetzesbeschluss bereits darauf hindeutet. Schließlich werden darin Aufführungen bereits explizit als „Spectacles of Pleasure, too commonly expressing lascivious Mirth and Levity“⁷⁶ bezeichnet. Die Argumentation von u.a. Margot Heinemann (siehe Kapitel „Die Theaterfeindlichkeit der Puritaner“) ist dennoch nachvollziehbar und es scheint vorschnell, von den Puritanern im Allgemeinen zu sprechen. Das puritanische Parlament jedoch, welches das Theaterverbot aufgesetzt hatte, zeichnete sich, diesen Dokumenten zu Folge, durch eine vorwiegend ablehnende Haltung gegenüber den Londoner Spielbetrieben aus.

7. Die englische Theaterlandschaft vor und nach 1642

Zum Zeitpunkt des Theaterverbots wurden in London fünf öffentliche Bühnen bespielt: Das Cockpit Theater in der Drury Lane, das Red Bull Theater in Clerkenwell, das Fortune Theater in der Golding Lane, das Salisbury Court Theater und das Blackfriars Theater. Die folgende Abbildung aus Joseph Quincy Adams „Shakespearean Playhouses“ gibt Auskunft über die Standorte der Londoner Theater in der zweiten Hälfte des 16. und ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zu Zeiten William Shakespeares siedelten sich die Theater außerhalb des Stadtzentrums in den „Liberties“ an. Dementsprechend wurde das Theatre und das Curtain in Shoreditch im Norden errichtet und das Rose, Swan, Globe und Hope auf der Bankside im

Ordinances of the Interregnum. 1642-1660, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56247>, (03.12.2012).

⁷⁴ Butler, Martin, „The condition of the theatres in 1642“, S.441.

⁷⁵ Ebda.

⁷⁶ Rushworth, John, „Historical Collections. September 1642“, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=80728#s1a>, (12.05.2010).

Süden. Diese frühen Theater habe ich jeweils mit einem grünen Kreis markiert, während die fünf zuvor angeführten Theater, welche im Jahr 1642 bespielt wurden, mit einem roten Kreis gekennzeichnet sind. Somit veranschaulicht die Karte die örtliche Verlagerung der Theater von den Liberties in die City of London, die sich im Zuge der Etablierung des Schauspielgewerbes ereignet hat.

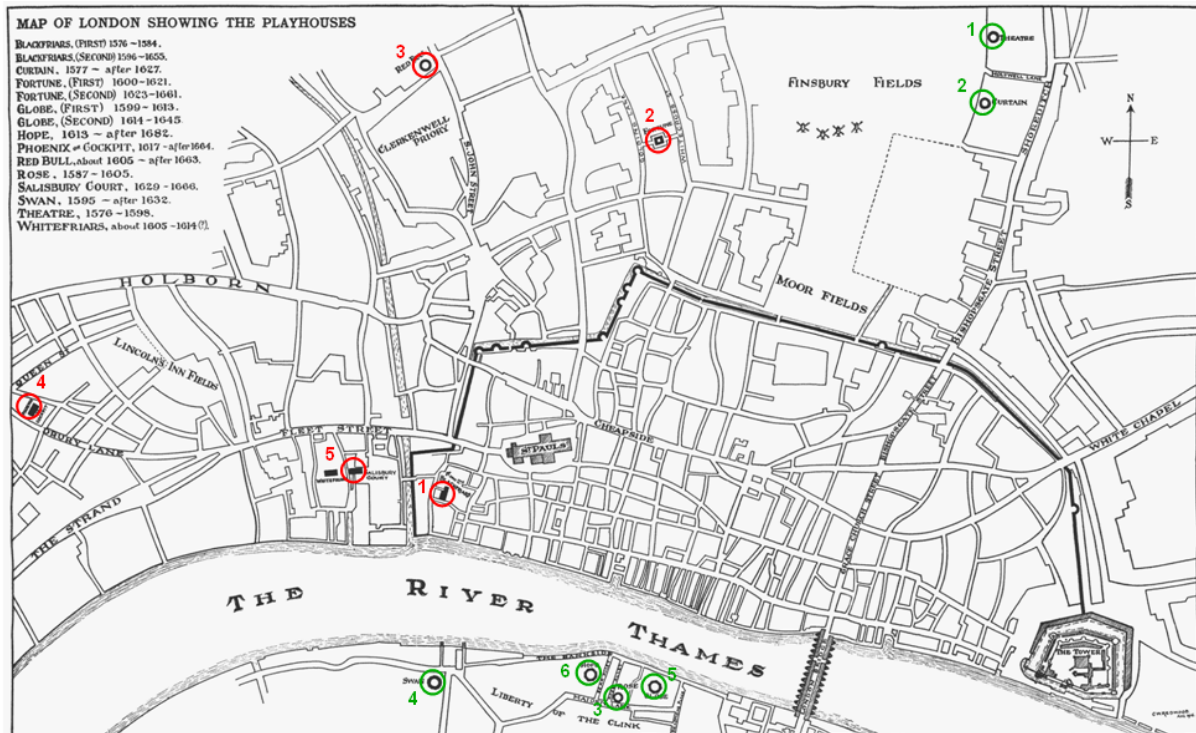


Abb. 2. Theaterlandschaft in London

1 - Blackfriars (1576)
2 - Fortune (1600)
3 - Red Bull (1605)
4 - Cockpit/Phoenix (1617)
5 - Salisbury Court (1629)

1 - Theatre (1576)
2 - Curtain (1577)
3 - Rose (1587)
4 - Swan (1595)
5 - Globe (1599)
6 - Hope (1613)

Ebenso ist um 1642 die Existenz von fünf Theatertruppen in London dokumentiert. Als erfolgreichste unter ihnen galten „The King’s Men“ im Blackfriars Theater. Sie verdankten ihren Namen der Schirmherrschaft des Königs, die sie unter James I im Jahre 1603 erlangt hatten. Zuvor waren sie als „Lord Chamberlain’s Men“ bekannt. Zu ihren Mitgliedern zählte seinerseits auch William Shakespeare. Große Konkurrenz unmittelbar vor der Theaterschließung machten ihnen „The Queen’s Men“ im Salisbury Court Theater und „The King and Queen’s Boys“, auch bekannt als „Beeston’s Boys“, im Cockpit Theater.

7.1. Die letzten Aufführungen auf Londons Bühnen

Zu den letzten zwei aufgeführten Stücken vor dem offiziellen Theaterverbot zählen Richard Bromes „A Jovial Crew. Or, The Merry Beggars“ (1641) im Cockpit Theater und James Shirleys „The Sisters“ (1642) im Blackfriars Theater. Beide Stücke reflektieren die aktuelle politische Situation und zeugen dabei von einer beinahe revolutionären Haltung, welche die hierarchische Ordnung der damaligen Gesellschaft und Vorherrschaft der adeligen Bevölkerung hinterfragt. Somit verfügen sie entweder bereits über eine Vorahnung des drohenden Bürgerkriegs zwischen König und Parlament oder sie reflektieren primär die damalige öffentliche Meinung, die der aristokratischen Gesellschaft durchaus kritisch gegenüberstand. Darüber hinaus hinterfragt Brome in „A Jovial Crew“ die Gepflogenheit arrangierter Ehen in einer patriarchalen Gesellschaft. Zu Beginn des Stücks prophezeit ein Wahrsager dem großzügigen Gentleman und Familienvater Oldrents, dass seine Töchter Rachel und Meriel als Bettler enden würden. Diese Voraussicht bekümmert ihn sehr. Inzwischen sehnen sich die beiden Töchter tatsächlich nach mehr Freiheit in der bedrückenden Gesellschaft und schließen sich mit ihren jeweiligen Liebhabern Vincent und Hilliard einer Gruppe Vagabunden an. Nach etlichen Verwirrungen kehren sie letztlich wieder zu ihrem Vater zurück. Das Stück endet mit mehreren Hochzeiten und dem Wiederfinden eines weiteren verlorenen Familienmitglieds.

Die gesellschaftliche Zugehörigkeit der Figuren wird durch eine geschickte Unterscheidung der ihnen zugeteilten Sprache ersichtlich. Demnach unterhalten sich die Mitglieder der oberen Gesellschaftsschicht in Versen, während die Landbevölkerung in Prosa kommuniziert. Dennoch werden die Bewohner des Landes aufgrund der Einfachheit ihres Ausdrucks sowie ihres Gebarens nicht wie üblich belächelt, sondern ebenso wertgeschätzt. Die Figur des Scribble, der als Autor des Stücks-im-Stück fungiert, erkennt: „There’s as good poetry in blank verse, as meter.“⁷⁷ Die soziale Randgruppe der Bettler wird darüber hinaus sogar zu einem Sinnbild der idealen, wertebewussten Gesellschaft emporgehoben. Aus eben diesem Grund entscheiden sich Oldrents Töchter für ein Vagabundendasein. „Oldrents’s daughters denounce the trivialities of elegant social and city life in pursuit of everything the beggars appear to have that they want, namely ‘absolute freedom’.“⁷⁸ Auch Nigel Smith schreibt über die Figur des Bettlers, der aufgrund seiner gesellschaftlichen Randposition von jeglicher sozialen Verantwortung befreit ist und somit eine ganz eigene Stellung in der utopischen Gesellschaft von „A Jovial Crew“ einnimmt: „[A] beggar [...] impossibly, in an utopian way,

⁷⁷ Vgl. Brome, Richard, *A Jovial Crew*, Hg. Ann Haaker, London: Edward Arnold 1968 (1652).

⁷⁸ Dillon, Janette, „Theatre and controversy, 1603-1642“, S.382.

represents all of the things which other social roles are not and cannot be, because beggars are free from social responsibilities.“⁷⁹ Laut Julie Sanders verkörpert die Figur des Bettlers in dem Stück den wahren Gemeinschaftsgeist („true spirit of community“) und bietet Brome eine Projektionsfläche für seine sozialen Utopien.⁸⁰ Gleichzeitig beweist das Stück auch einen realistischen Blick und zeigt, dass Bettler durchaus viele Entbehrungen tragen müssen und ihre Position nicht zu idealisieren ist, da sie in der akzeptierten Gesellschaft keinen Platz finden. „On the other hand, the play clearly shows the hardships of the beggars’ lives in a state that hounds them as a threat to its own structures.“⁸¹ Ein ähnliches Gesellschaftsbild findet sich auch in James Shirleys „The Sisters“, der die gesellschaftliche Position des Banditen und dessen soziale Mobilität reflektiert. Während sich die Adelsgesellschaft durch ein zerstörtes Bild von Macht und Herrschaft auszeichnet, schreibt Shirley den Banditen ein Werte- und Moralbewusstsein zu.

„The Sisters“ siedelt sich in der Stadt Parma im Norden Italiens an. Paulina und Angellina stehen als grundverschiedene Schwestern im Zentrum des Stücks. Während es Paulina als stolze und temperamentvolle Adelstochter darauf anlegt, den Prinzen zu heiraten, zieht ihre bescheidene Schwester ein Leben als Nonne vor. Weiters spielen der Bandit Frapolo und seine Gefolgschaft eine zentrale Rolle. Sie bedienen sich der Verkleidung und machen sich die daraus resultierende soziale Mobilität zunutze. In einer Szene prophezeit Frapolo als umherziehender Astrologe der Familie der beiden Schwestern, dass Paulina in absehbarer Zeit heiraten werde. Wenig später erscheint er ihnen in der Kleidung des Prinzen Farnese. Paulina fällt dieser List zum Opfer und wäre bereits mit all ihrem Hab und Gut dem falschen Prinzen gefolgt, wäre nicht der rechtmäßige Prinz in diesem Moment auf den Adelshof gekommen. Dieser hingegen verliebt sich wider Erwarten in die Schwester der ihm Versprochenen, die jedoch einem anderen ihr Herz verschenkt hat. Nachdem sich letztlich alle Liebeswirrungen klären, können sich Prinz Farnese und Angellina die Hand zur Ehe reichen. Darüber hinaus lüftet die Amme das Geheimnis, Paulina sei in Wahrheit ihre leibliche Tochter. Somit steht auch einer Hochzeit mit dem falschen Prinzen Frapolo nichts mehr im Wege.

Paradoxerweise repräsentiert die Gruppe der Banditen in diesem Stück eine stabile Ordnung und festgelegte Moralvorstellungen, während der Hofstaat eher unbeständig und wankelmütig wirkt. Demnach scheint das Stück die politische Instabilität der damaligen Zeit zu

⁷⁹ Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, S.89.

⁸⁰ Vgl. Sanders, Julie, *Caroline Drama. The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*, Plymouth: Northcote House 1999, S.70.

⁸¹ Dillon, Janette, „Theatre and controversy, 1603-1642“, S.382.

reflektieren. In der ersten Szene lehnt der Bandit Frapolo vor seiner Gefolgschaft die Regelungen des herrschenden Prinzen Farnese ab:

„We are safe within our woods and territories
And are above his edicts. Have not we
A commonwealth among ourselves, ye Tripolites?
A commonwealth? a kingdom! and I am
The prince of Qui-va-las, your sovereign thief,
And you are all my subjects!“⁸²

Frapolo betont, die politische Ordnung unter der Herrschaft des Prinzen nicht zu benötigen, da er mit seiner Gefolgschaft im Wald bereits seinen eigenen Staat bzw. sogar ein Königreich gegründet hat. Er ernennt sich selbst zum Prinzen unter den Dieben, die ihm als seine Untertanen zur Seite stehen. Dieses aufrührerische Gedankengut reflektiert die politische Lage der damaligen Zeit. Abgesehen von der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Position des Bettlers bzw. Banditen, reflektiert das veränderte Figurenrepertoire beider Stücke auch das vermehrte Aufkommen von Bettlern und Vagabunden, die in Zeiten politischer Unruhen und wirtschaftlicher Instabilität ihren Lebensunterhalt verloren hatten und durch das Land zogen. Somit zeugen beide Stücke von einem Bewusstsein der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Lage.

Am 26. April 1642 wurde „The Sisters“ noch von Sir Henry Herbert, der das Amt des Zensors innehatte, für die öffentliche Aufführung freigegeben und daraufhin von den King’s Men im Blackfriars Theater aufgeführt. Es gilt als die letzte offiziell genehmigte Aufführung vor der Theaterschließung. (Herberts Eintrag in seinen Aufzeichnungen über Londons Bühnen lautet „26 April Shirley’s *The Sisters* licensed.“⁸³) Das letzte geschriebene Stück, welches zur Zeit des Theaterverbots noch unvollständig war, stammt ebenfalls von James Shirley und trägt den Titel „The Court Secret“. Shirley verlegt eine fiktionale Handlung auf den spanischen Hof und problematisiert dabei implizit den Status der englischen Monarchie sowie das aktuelle politische Dilemma. Im Zentrum des Stücks stehen zwei gegensätzliche Meinungen bezüglich der Monarchie, die durch die Figur des Kronprinzen, Carlo, der dem König loyal zur Seite steht, und den Bruder des Königs, Rodrigo, der insgeheim auf eine Machtübernahme abzielt, verkörpert werden. So versteckt Shirley hinter einem romantischen Plot die aktuelle politische Thematik seiner Zeit und befasst sich mit der Frage nach den Eigenschaften eines idealen Herrschers. In dem folgenden Auszug argumentiert Carlo, dass ein König die Gebote der Ehre achten müsse:

⁸² Shirley, James, „The Sisters“ (1642), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, Bd. 5, Hg. John Murray, London 1833, S.359.

⁸³ Herbert, Henry, „The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels 1623-1673“, *The Control and Censorship of Caroline Drama*, Hg. N. W. Bawcutt, Oxford: Clarendon Press 1996, S.211.

„[...] This dishonourable
Retreat will stagger all your people's faith:
A king to break his sacred word will teach
The great men to be safe without your service;
Who will believe your smiles are snares to catch
Their fortunes; and when once the crows take scent
Of this, you leave yourself no oath to swear by.“⁸⁴

Carlo warnt seinen Vater, dass ein König, der sein heiliges Wort zu brechen wagt, damit nur das Vertrauen des Volkes ins Wanken bringt und die großen Männer des Staates lehrt, ohne einen Monarchen auskommen zu können. Sie werden glauben, sein Lächeln sei nur eine Falle, sich ihren Reichtum zu erschleichen, und dem König bliebe kein Eid mehr übrig, den er noch schwören könnte. Sowohl „The Court Secret“ als auch die beiden zuvor genannten Aufführungen sind beispielhaft für Stücke kurz vor der Theaterschließung, in welchen Dramenautoren die aktuelle politische Situation thematisiert und ihre Meinung bezüglich der problematischen Stellung der Monarchie geäußert haben.

7.2. Schauspieler im Kampf gegen polizeiliche Maßnahmen

Bei der Veröffentlichung des ersten Theaterverbots war der Bevölkerung dessen Dauer nicht bewusst. Viele fassten es als vorübergehenden Beschluss auf, da es in Zeiten kollektiver Gefahr durchaus üblich war, die Theater zu schließen. Folglich führte das neue Gesetz auch zu unterschiedlichen Reaktionen unter den Schauspielern. Einige beschlossen dem König im Krieg beizustehen und verließen London, da sie überzeugt waren, dass die englische Theaterpraxis nur in der wiederhergestellten Monarchie zur Entfaltung kommen würde. In seiner vorübergehenden Residenz, die er während der politischen Unruhen in Oxford errichtet hatte, veranstaltete Charles I gelegentlich Theateraufführungen, in welchen diese königstreuen Schauspieler ihre Profession ausüben konnten. Andere entschieden sich, in London zu bleiben, obwohl sie ihren Brotberuf nicht mehr ausüben durften. Trotz des Verbots versuchten sie illegal Aufführungen zu veranstalten, mussten jedoch dabei auch mit Rückschlägen rechnen. Der folgende Bericht des „Weekly Accompt“ beschreibt eine behördliche Maßnahme am 1. Oktober 1643 gegen die illegale Theaterpraxis im Fortune Theater.

„The Players at the Fortune in Golding Lane, who had oftentimes been complained of, and prohibited the acting of wanton and licentious Playes, yet persevering in their forbidden Art, this day there was set a strong guard of Pikes and muskets on both gates of the Play-house, and in the middle of their play they unexpectedly did presse into the Stage upon them, who (amazed at these new Actors) it turned their Comedy into a Tragedy, and being plundered of all the richest of their cloathes, they left them nothing but their necessities now to act, and to learne a better life.“⁸⁵

⁸⁴ Shirley, James, „The Court Secret“ (1642/1653), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, Bd. 5, Hg. John Murray, London 1833, S.451.

⁸⁵ *Weekly Accompt* 6, zit. n. Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.43-44.

Laut den Worten des Berichterstatters verwandelten die Soldaten die gezeigte Komödie in eine Tragödie. Sie beschlagnahmten die Reichtümer der Truppe, welche primär aus deren Kostümen bestanden, und ließen ihnen nur das Notwendigste zurück, sodass sie sich gezwungen sehen sollten, ab sofort ihr Leben einem anständigen Beruf zu widmen. Aufgrund solcher Berichte entstand in der Theatergeschichtsschreibung die Meinung, dass zwischen 1642 und 1660 kein professioneller Spielbetrieb existierte.

1644 schrieben die Schauspieler des Cockpit und Blackfriars Theater eine Beschwerde, „presented in the names and behalves of all our London Comedians to the great God PHOEBUS-APOLLO, and the nine Heliconian Sisters“⁸⁶. Sie richteten sich an den Gott Apoll in Gefolgschaft der neun Musen, adressierten jedoch indirekt die Bevölkerung Londons und plädierten in ihrem Schreiben für eine Aufhebung des Theaterverbots. Martin Butler betont, dass die Hoffnung der arbeitslosen Schauspieler auf eine Wiedereröffnung der Theater durchaus begründet war, da trotz der unvorteilhaften gesetzlichen Lage das Interesse des Publikums an öffentlichen Aufführungen noch immer vorhanden war: „Clearly, even at this late date some actors felt that the pool of potential playgoers remained significant, and hoped the suspension might be lifted. The times may have been unpropitious for drama, but the public appetite for plays was never entirely eradicated.“⁸⁷ In dem Beschwerdebrief brachten die Schauspieler begründete Argumente für die Wiederaufnahme eines Spielbetriebs in London vor. Die Verfasser des Schreibens beriefen sich auf ihre bisherigen Zuschauer, die bezeugen konnten, dass weder moralisch bedenkliche Stücke noch obszöne Scherze auf ihren Bühnen zu sehen seien. Darüber hinaus erklärten sie in ihrer Petition, dass es sich bei der Schauspielerei um ihren Brotberuf handle und sie bereits unter großer Armut zu leiden hätten. Die Bevölkerung Londons sollte wissen, dass sie Familien zu versorgen hätten und ihnen dies bei den gegebenen politischen Umständen nicht möglich war. Weiters wiesen sie auf die Ungerechtigkeit hin, dass trotz des Verbots noch Bull- und Bearbaiting sowie Puppentheater praktiziert wurden. In dem folgenden Ausschnitt der Petition vergleichen die Verfasser ihre Theateraufführungen mit dem Stierkampf, den sie als weitaus gefährlichere Unterhaltungsform bzw. als „Amme von Barbarentum und Bestialität“ bezeichnen:

„Playes being put downe under the name of publike recreation; other publike recreations of farre more harmfull consequence permitted, still to stand in statu quo prius, namely, that Nurse of barbarisme and beastlinesse, the Beare-Garden, whereupon their usuall dayes, those Demy-Monsters, are baited by bandogs, the Gentlemen of Stave and Taile, namely, boystrous Butchers, cutting Coblers, hard-handed Masons, and the like, rioting companions, resorting thither with as much freedome as formerly,

⁸⁶ Anonymus, „The Actors‘ Remonstrance“, 1643, *Renascence Editions*, Hg. Richard Bear, University of Oregon Library, <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/509/actors.pdf?sequence=1> 2003, (04.06.12).

⁸⁷ Butler, Martin, „The condition of the theatres in 1642“, S.447.

making with their sweat and crowding, a farre worse stinck than the ill formed Beasts they persecute with their dogs and whips, Pick-pockets, which in an age are not heard of in any of our Houses, repairing thither, and other disturbers of the publike peace, which dare not be seen in our civill and well-governed Theatres, where none use to come but the best of the Nobility and Gentry.“⁸⁸

Der Auszug endet mit dem Hinweis, dass diese Veranstaltungen Taschendiebe und andere Störer des öffentlichen Friedens anlockten, die in einem ihrer gepflegten Theater nicht zu sehen wären, da dort ausschließlich Vertreter des Adels und des Bürgertums anzutreffen seien. Die Schauspieler erhofften sich, zumindest für einen eingeschränkten Spielbetrieb eine Genehmigung zu erlangen, und versprachen bei Legitimation der Londoner Bühnen, nur moralisch anständige und politisch harmlose Stücke aufzuführen. Informationen bezüglich der Reaktion von Seiten der Regierung sind mir keine bekannt.

In der damaligen politischen und sozialen Krise schien es verständlich, die Spielpraxis auf den Londoner Bühnen zu verbieten, doch als dieses Theaterverbot länger andauerte als erwartet, setzten sich Schauspieler aktiv zur Wehr. Sie veranstalteten private Aufführungen und spielten illegal in öffentlichen Theatern. Insbesondere ab dem Jahr 1646, welches das Ende des Bürgerkriegs markiert, begannen Schauspieler als Protest gegen das Theaterverbot wieder zu spielen. 1647 wurde laut Überlieferungen wieder im Salisbury Court, Fortune und Cockpit Theater gespielt. Darüber hinaus war geplant, auch das Blackfriars Theater wieder bespielbar zu machen. Daraufhin griff die parlamentarische Regierung zu drastischeren Maßnahmen, um die illegalen Spiele zu unterbinden. Am 22. Oktober 1647 wurde die „Ordinance for the Lord Mayor and City of London, and the Justices of Peace to suppress Stage-plays and Interludes“ erlassen. Dieser erneute Beschluss ermächtigte den Lord Mayor von London, bei Missachtung des Verbots das Theater zu stürmen und die Schauspieler auf der Bühne zu verhaften. Da ein interessiertes Publikum noch immer vorhanden und der Beschluss nur auf ein Jahr limitiert war, erhofften sich Theaterschaffende eine Wiederaufnahme des Spielbetriebs mit Jahresbeginn.

„[D]uring the winter of 1647/48, some actor-managers, observing that the ordinance forbidding theatrical performances was due to run out on 1 January, got up plays and opened their doors on New Year’s Day. At once the streets were jammed with the carriages of eager theatregoers, all those men and women who had grown up with a tradition of playgoing and were now eager to resume it. Parliament furiously slapped down penalties, ordering the destruction of ‘all stage-galleries, seats and boxes’, the fining of spectators and the public flogging of actors, who were further required to promise to give up their profession for good.“⁸⁹

Trotz dieser radikalen Maßnahmen gegen die beginnende Spielpraxis mit Anfang des neuen Jahres, setzten sich Schauspieler aktiv für das ihnen zustehende Recht öffentlicher Aufführungen nach Auslaufen des Verbots ein und gaben ihre Hoffnung nicht so schnell auf.

⁸⁸ Anonymus, „The Actors‘ Remonstrance“.

⁸⁹ Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, London: Penguin Books 2002, S.30-31.

Demzufolge wurde das Fortune, Cockpit und Red Bull Theater wieder bespielt. Zu den Aufführungen aus dieser Zeit zählt beispielsweise Beaumont und Fletchers „Wit without Money“, das am 3. Februar 1648 von sieben Mitgliedern der ehemaligen Schauspieltruppe „The King’s Men“ im Red Bull Theater aufgeführt wurde. Zur Ankündigung der Aufführung wurden Flugblätter in die Kutschen der Gentlemen geworfen, auf denen geschrieben stand: „At the Bull this day you may have wit without money.“⁹⁰ Der Titel des Stücks „Wit without Money“ weist auf den Status der Schauspieler hin, die sich als schlaue und geistreiche Menschen jedoch ohne finanzielle Grundlage gesehen haben. Am 5. Februar 1648 notiert John Evelyn in seinem Tagebuch, im Cockpit Theater eine Tragik-Komödie gesehen zu haben: „I saw a Tragic-Comedie acted in the Cock-pit, after there had been none of these diversions for many Yeares during the Warr.“⁹¹ In dem Zitat merkt Evelyn an, dass es sich dabei um den letzten Zeitvertreib dieser Art für die nächsten Jahre gehandelt hatte. Bereits am 9. Februar 1648 wurde der Beschluss des Vorjahres auf unbegrenzte Dauer ausgeweitet. Da die bisherigen Verbote nicht entsprechend beachtet worden waren, wurde nun zu härteren Maßnahmen gegriffen. Jedem Schauspieler, der während einer Aufführung erwischt wurde, drohte dieselbe Strafe eines „rogue“. Das erinnert wieder daran, dass Schauspieler in dem Beschluss „Poor Law“ aus dem Jahre 1572 denselben Status wie „rogues, sturdy beggars and vagabonds“ erhielten. Sie zählten zu der Gesellschaftsschicht, die keinem legitimen Brotberuf nachging und somit auf die Almosen ihrer Mitmenschen angewiesen war. Der gesellschaftliche Ruf der Schauspieler besserte sich mit der Errichtung stehender Häuser und der Etablierung eines regelmäßigen Spielbetriebs. Aufgrund der hier verwendeten Wortwahl wurden Schauspieler nun wieder auf ihren früheren Ruf reduziert. Weiters wurde auch festgelegt, dass weder eine Lizenz durch einen Adligen noch durch den König selbst einen Schauspieler von diesem Verbot befreien würde. Stattdessen wurden Schauspieler als Verbrecher behandelt und verurteilt.

Für die Durchsetzung des erneuten Verbots wurde eine eigene Polizeitruppe eingerichtet, die unter der Befehlsgewalt von Francis Bethan stand. Sie sollte allen Menschen Einhalt gebieten, die mittels aufgeführter Theaterstücke oder gesungener Balladen Kritik an dem puritanischen Parlament übten. Der Schauspielpraxis in London wurde somit in Form von Razzien aktiv entgegen gewirkt. Die wahrscheinlich umfassendste Razzia fand am 2. Jänner 1649 statt und betraf das Cockpit, Salisbury Court und Fortune Theater. Sie wurde in der Ausgabe des 2. bis 9. Jänners 1649 des „The Kingdom’s Weekly Intelligencer“ wie folgt beschrieben:

⁹⁰ Wickham, Glynne/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre*, Cambridge: Cambridge U.P. 2000, S.588.

⁹¹ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, Hg. Guy de la Bédoyère, Rochester: The Boydell Press 1997, S.66.

„The soldiers seized on the players on their stage at Drury Lane [Cockpit Theater], and at Salisbury Court. They went also to the Fortune in Golden Lane, but they found none there, but John Pudding dancing on the ropes, whom they took with them. In the meantime the players at the Red Bull, who had notice of it, made haste away, and were all gone before they came, and took away all their acting clothes with them. But at Salisbury Court they were taken on the stage the play being almost ended, and with many links and lighted torches they were carried to Whitehall with their players' clothes upon their backs. In the way they oftentimes took the crown from his head who acted the king, and in sport would oftentimes put it on again. Abraham had a black satin gown on, and before he came into the dirt, he was very neat in his white laced pumps. The people not expecting such a pageant looked and laughed at all the rest, and not knowing who he was, they asked, what hath the Lady done? They made some resistance at the Cockpit in Drury Lane, which was the occasion that they were bereaved of their apparel, and were not so well used as those in Salisbury Court, who were more patient, and therefore at their releasement they had their clothes returned to them without the least diminution. After two days' confinement, they were ordered to put in bail, and to appear before the Lord Mayor to answer for what they have done unto the Law.“⁹²

Der Artikel berichtet von der Inhaftierung der Schauspieler und nennt dabei einige komische Zwischenfälle: Beispielsweise wurde dem Darsteller des Königs mehrmals die Krone heruntergenommen, da dieser sie stets wieder aufsetzte und darauf beharrte, der König zu sein. Der Hinweis, dass John Pudding im Fortune Theater soeben auf einem gespannten Seil Kunststücke vollführte, als die Soldaten die Bühne stürmten, bestätigt die historische Tatsache, dass in dieser krisenreichen Zeit kurze Theaterstücke gelegentlich auch unter dem Vorwand von Seiltanzaufführungen gezeigt wurden. Die Berichterstattung endet mit dem Hinweis, dass die inhaftierten Schauspieler nach zwei Tagen gegen Kautionsfreilassung wurden und vor dem Lord Mayor eine Stellungnahme abgeben mussten. Sechs Jahre später, am 6. August 1655, wurde auch das Blackfriars Theater in einer Razzia zerstört, woraufhin die Schauspieler ihre illegalen Aufführungen auf das Red Bull Theater und auf provisorische Bühnen in Privathäusern beschränken mussten. Somit verschwand die englische Spielpraxis immer mehr in den Untergrund.

7.3. Das Red Bull Theater

In Henry Marsh und Francis Kirkmans Aufzeichnungen „The Wits, or Sport upon Sport“ (1662, überarbeitete Fassung: 1672) über die englische Spielpraxis während des puritanischen Interregnums befindet sich die folgende Zeichnung. Es wird angenommen, dass es sich bei der abgebildeten Aufführung um eine Droll im Red Bull Theater handelt. Die Zeichnung gibt Auskunft über die Inneneinrichtung des Theaters sowie die Ausstattung der Bühne, die Kostüme, das Figurenrepertoire, die Spielpraxis und den Standort der Zuschauer.

⁹² *The Kingdom's Weekly Intelligencer* (02.01.1649), zit. n. Wickham, Glynne/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre*, S.669-670.



Abb. 3. Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)

Die Schauspieler betraten die Bühne durch eine Tür, die sich in der Mitte derselben befand und von zwei Vorhängen verdeckt war. Vor der Galerie hingen Gemälde, die einen Kavalleriekampf und Soldaten mit Lanzen und Flaggen abbildeten. Weiters zeigt die Zeichnung Zuschauer auf beiden Seiten der Galerie. Das restliche Publikum wohnte der Aufführung im Hof („Pit“) an den drei offenen Seiten der Bühne bei, wie am unteren Rand der Zeichnung zu erkennen ist. Da es sich bei dem Red Bull um ein elisabethanisches Outdoor-Theater handelte, ist davon auszugehen, dass lediglich die Galerien sowie die Bühne überdacht waren und sich der Innenhof unter freiem Himmel befand. Die Überdachung der Galerien gewährleistete dem wohlhabenderem Publikum, auch bei Regen die Aufführung trocken genießen zu können, während die Überdachung der Bühne primär die Kostüme vor Nässe schützen sollte. Zu Shakespeares Zeiten zählten die Kostüme zu einem wesentlichen Bestandteil des Inventars der Schauspieltruppe, da es sich meistens um kostbare Stoffe und teuer angefertigte Kleidung handelte.⁹³ Dennoch zeigt die Grafik zwei Kerzenleuchter, die über der Bühne angebracht waren. Dieser Umstand veranlasste Wissenschaftler zu

⁹³ Vgl. Wickham, Glynne/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre*, S.565.

Spekulationen, ob das Red Bull womöglich doch überdacht war oder ob die Kerzenleuchter weniger als Lichtspender für den Theaterraum, sondern als Symbol für Nachtszenen vorgesehen waren.

7.4. Vom elisabethanischen Outdoor Theater zum Indoor Restaurationstheater

Die Spekulationen aufgrund der abgebildeten Kerzenleuchter oberhalb der Bühne beruhen auf der historischen Entwicklung, der zufolge die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts den Übergang von elisabethanischen Freilufttheatern zu Indoor Theatern der Restaurationszeit markiert. Janette Dillon hat die folgenden zwei Tabellen über die öffentlichen Theater Londons zwischen 1567 und 1666 zusammengestellt, wodurch der allmähliche architektonische Wandel der englischen Theater illustriert wird.

„Outdoor playhouses

Red Lion	1567 - ?
Newington Butts	?1576 - ?1599
Theatre	1576 - 98
Curtain	1577 - c.1625
Rose	1587 - ?1606
Swan	1595 - c.1637
Boar's Head	1598 - c.1616 (in use until c.1694)
Globe	1599 - 1644 (fire in 1613; rebuilt in 1614)
Fortune	1600 - 61 (fire in 1621; rebuilt in 1622-3)
Red Bull	?1605 - c.1663
Hope	1614-56 ⁹⁴

„Indoor playhouses

St Paul's	1575 - 1606 (not in use 1590-9)
First Blackfriars	1576 - 84
Second Blackfriars	1600 - 66 (not in use after 1642)
Whitefriars	1609 - 14
Cockpit/Phoenix	1616 - ?1665 (not in use after 1661)
Porter's Hall	1615 - 17
Salisbury Court	1629 - 66 ⁹⁵

Die Versetzung in einen Innenraum zog – abgesehen von der Überdachung – zusätzliche Veränderungen der Theaterarchitektur mit sich. Während die bisher frequentierten Outdoor Theater den Grundriss eines Kreises bzw. streng genommen eines Vielecks besaßen, hatten Indoor Theater eine rechteckige Form. Freilufttheater boten Sitzplätze auf den Galerien für die gehobene Gesellschaftsschicht und Stehplätze im so genannten „Pit“ für die breite Bevölkerung. In Indoor Theatern hingegen gab es Sitzplätze für alle Zuschauer, sowohl auf den Galerien als auch im Parterre. Da aufgrund der Überdachung das Tageslicht fehlte, wurde die Bühne durch künstliche Beleuchtung in Form von Kerzenlustern erhellt. Auf der anderen Seite bot der Umstand, nicht mehr auf natürliches Licht angewiesen zu sein, die Möglichkeit,

⁹⁴ Dillon, Janette, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*, S.46-47.

⁹⁵ Ebda., S.49.

die Aufführungen nicht ausschließlich nachmittags stattfinden zu lassen, sondern auf den Abend zu verlegen. Indoor Theater waren generell kleiner und fassten weniger Zuschauer. Die Anzahl der Sitzplätze im Blackfriars Theater betrug 700 Personen. Im St. Paul's Theater standen sogar nur für 50-100 Zuschauer Sitzplätze zur Verfügung.⁹⁶ Auch die Eintrittspreise wurden entsprechend angehoben. Für einen Sitzplatz auf der Galerie waren sechs Pence zu zahlen. Ein Sitzplatz im Parterre kostete einen Schilling und sechs Pence. Die begehrten Plätze auf beiden Seiten der Bühne, wo man auch selbst von den anderen Theaterbesuchern gut gesehen werden konnte, standen für zwei Schilling und sechs Pence zur Verfügung.⁹⁷ Im Vergleich dazu kostete zu Shakespeares Zeiten ein Stehplatz im Pit einen Penny, für einen Sitzplatz auf der Galerie wurde ein zweiter verlangt und für ein Sitzkissen war ein dritter zu bezahlen. Die hohen Eintrittspreise der Indoor Theater hatten einen Wechsel des Publikums zur Folge, das nun primär aus reichen Bürgern, Jusstudenten, Angehörigen des Adels und Mitgliedern des Hofes bestand. Neben den gehobenen Eintrittspreisen und dem dementsprechend gehobeneren Publikum erlangten die Theater einen Ruf als exklusive Unterhaltungsform auch aufgrund der Tatsache, dass sie nun nicht mehr täglich, sondern einmal wöchentlich stattfanden. Auch die Musikeinlagen waren von diesen Veränderungen betroffen: Bei Indoor Theatern wurde häufiger Musik gespielt und eine breitere Auswahl an Instrumenten verwendet. Die reduzierte Raumgröße und die dadurch entstandene Intimität zwischen Schauspieler und Zuschauer hatten ebenso Auswirkungen auf den Schauspielstil. Zu Beginn wurden dieselben Stücke in Outdoor wie Indoor Theatern gespielt. Als die King's Men vom Globe Theater in das Blackfriars übersiedelten, behielten sie anfangs ihr Repertoire bei, doch bald wurden auch hier Differenzierungen getroffen.

1969 wurden in der Bibliothek des Worcester College in Oxford gezeichnete Pläne von Inigo Jones entdeckt, die Auskunft über die Konstruktion eines Indoor Theaters aus dem beginnenden 17. Jahrhundert geben. Es wird vermutet, dass es sich bei diesen Plänen um den Umbau des Cockpit Theaters handelt. Christopher Beeston, der seine Karriere als Schauspieler begann, war 1616 Mitglied und Leiter der Queen Anne's Men, die im Red Bull Theater spielten. Im selben Jahr ließ er von Inigo Jones den so genannten „Cockpit“ in der Drury Lane, der seit 1609 als Schauplatz für Hahnenkämpfe diente, in ein Indoor Theater umbauen und gab ihm den Namen seines Standorts. Das Publikum des Red Bull Theaters fürchtete, aufgrund einer Übersiedelung der Queen Anne's Men in das neue Theater ihrer Unterhaltung verlustig zu werden, und sabotierte während einer Aufführung am 4. März 1617

⁹⁶ Vgl. Ebda.

⁹⁷ Vgl. White, Martin, *Renaissance Drama in Action. An Introduction to Aspects of Theatre Practice and Performance*, London and New York: Routledge 1998, S.145.

den Bau.⁹⁸ John Chamberlain (1535-1628), dessen Briefe Einblick in das Leben eines Gentleman der elisabethanischen Zeit geben, berichtet von diesem Ereignis in einem Brief, der mit 8. März 1617 datiert ist.

„Being assembled in great numbers, they fell to great disorders in pulling down of houses and beating the guards that were set to keep rule, specially at a new playhouse (sometime a cockpit) in Drury Lane, where the Queen's players used to play. Though the fellows defended themselves as well as they could and slew three with shot and hurt divers, yet they entered the house and defaced it, cutting the players' apparel all in pieces and all their other furniture, and burned their playbooks, and did what other mischief they could.“⁹⁹

Aufgrund der dadurch entstandenen Schäden musste Beeston das Theater erneut aufbauen und gab ihm nun den Namen Phoenix, da es wie das mythologische Vogelwesen aus der Asche aufgestiegen war.

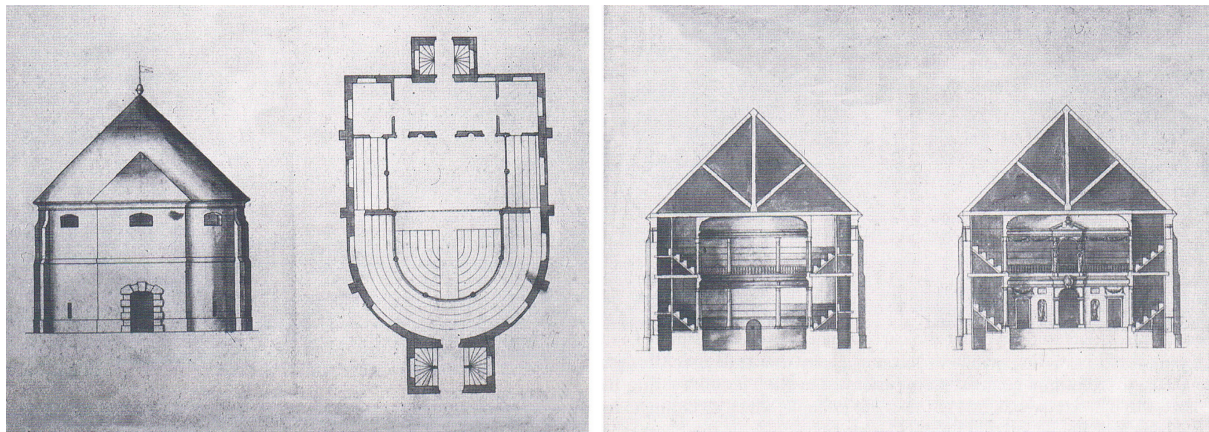


Abb. 4. Pläne (des Cockpit bzw. Phoenix Theaters) von Inigo Jones

Anhand der Pläne wurden die Maße des Theatergebäudes rekonstruiert, dessen Länge sich auf 55 Fuß (16,8m) und Breite auf 40 Fuß (12,2m) erstreckte. Die Ausmaße der Bühne betrugen 22-23 Fuß (6-7m) in der Breite und 15 Fuß (4,6m) in der Tiefe. Daran ist ersichtlich, dass die Gesamtfläche der Bühne (33m²) wesentlich kleiner als beispielsweise im Blackfriars (50m²) oder im Fortune Theater (110m²) war.¹⁰⁰ Weiters zeigt die Illustration, dass sich der Zuschauerraum im Paterre als auch auf den Galerien an der Form eines Hufeisens orientierte. Auf die Bühne führten drei Türen, wobei die mittlere größer angelegt war als die beiden seitlichen. Interessanterweise ist auf den Plänen keine Falltür zu erkennen, die in elisabethanischen Freilufttheatern für den Auftritt der „Vice Figure“ bzw. des „Villain“ notwendig war und im Zusammenspiel mit Bühne und Balkon das dreigeteilte Weltbild nach damaliger Vorstellung (Himmel, Erde und Hölle) repräsentierte. Hamlets Vater betrat

⁹⁸ Vgl. Ebda., S.156.

⁹⁹ Chamberlain, John, *The Letters of John Chamberlain*, Hg. Norman E. McLure, Philadelphia 1939, S.59-60, zit. n. Wickham, Glynn/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre*, S.628.

¹⁰⁰ Vgl. White, Martin, *Renaissance Drama in Action*, S.156.

beispielsweise als Geist durch die Falltür die Bühne, was zu der unheimlichen Atmosphäre der ersten Szene beitrug. Diese Falltür scheint laut den Bauplänen von Inigo Jones im Cockpit nicht vorhanden gewesen zu sein und auch die überlieferten Stücke, die dort aufgeführt wurden, benötigten laut Bühnenanweisungen keine Falltür.

Die folgenden Fotografien zeigen die Rekonstruktion eines Indoor Theaters an der Universität Bristol, die im März 1997 nach diesen Plänen errichtet wurde. Das Theater verfügt über keine elektrischen Lichtquellen, sondern wird wie damals üblich mit Kerzen beleuchtet.

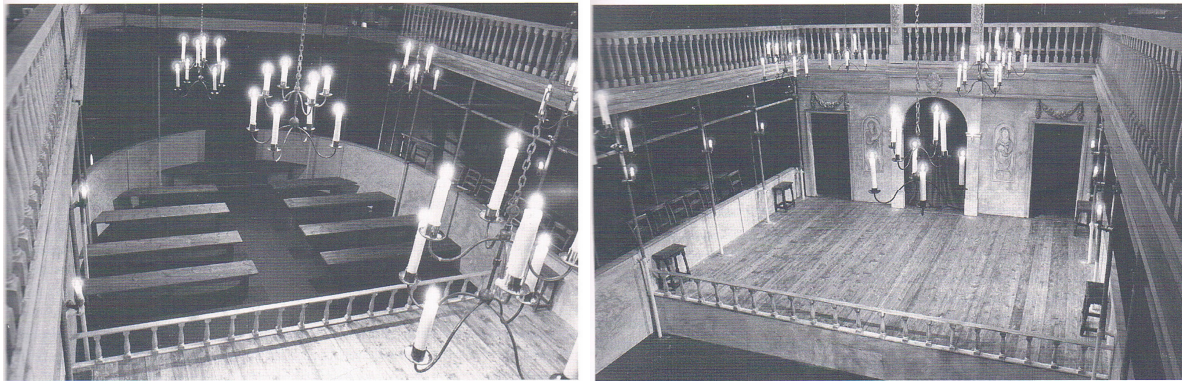


Abb. 5. Rekonstruktion eines Indoor Playhouse

Falls die Aufführung auf dem Titelbild von Francis Kirkmans „The Wits or Sport Upon Sport“ (siehe Kapitel 7.3.) tatsächlich in einem Indoor-Theater stattgefunden hat, könnte man es sich den Fotografien der Rekonstruktion in Bristol entsprechend vorstellen.

8. Herausbildung neuer dramatischer Formen

Auf dem Titelbild von „The Wits or Sport Upon Sport“ sind insgesamt sieben verschiedene Figuren zu erkennen, von denen anzunehmen ist, dass sie trotz des Theaterverbots auf Londons Bühnen zu sehen waren. Sie gelten als charakteristisch für die neue dramatische Form der Kurzstücke, die aufgrund der theaterfeindlichen Politik des Parlaments entstanden sind. Wie bereits in Kapitel 3 angesprochen, werden diese Kurzstücke üblicherweise mit dem Sammelbegriff „Droll“ zusammengefasst, obwohl dies laut Janet Clare die Gefahr birgt, die Vielfältigkeit der einzelnen dramatischen Formen zu übersehen.¹⁰¹ Die Verwendung von „Droll“ als Überbegriff bürgerte sich durch die Veröffentlichung der zwei Sammelbände unter dem Titel „The Wits or Sport Upon Sport“ in der Restaurationszeit ein. Der erste wurde 1662 von Henry Marsh verfasst und 1672 in einer neuen Edition von dem Buchhändler Francis Kirkman herausgegeben, der daraufhin 1673 noch einen zweiten Sammelband publizierte. Diese umfangreiche Erfassung von Kurzstücken während des Interregnums gibt Zeugnis von

¹⁰¹ Vgl. Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.467.

der Vielfalt der dramatischen Gattung. Dementsprechend bezeichnet auch Kirkman im Vorwort des ersten Bandes die gesammelten Stücke als „[s]elected pieces of drollery, digested into scenes by way of dialogue; together with variety of humours of several nations, fitted for the pleasure and content of all persons, either in court, city, country, or camp.“¹⁰²

In den Sammelbänden sind beispielsweise Drolls dokumentiert, die auf einer Szene eines elisabethanischen Erfolgsdramas beruhen. Somit greift „Bottom the Weaver“ auf die komische Figur von William Shakespeares „A Midsummer Night’s Dream“ zurück: In einer signifikanten Szene verzaubert der Waldelf Puck dem vorlauten Handwerker Bottom, der sich mit seinen Schauspielkollegen zur Probe auf einer Lichtung getroffen hat, seinen Kopf in den eines Esels. Snout, Quince, Flute und die anderen flüchten daraufhin erschrocken und lassen ihren Freund alleine im Wald zurück.

„SNOUT O Bottom, thou art changed. What do I see on thee?
BOTTOM What do you see? You see an ass head of your own, do you? [Exit Snout]
Enter Quince.
QUINCE Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated! [Exit]
BOTTOM I see their knavery. This is to make an ass of me, to fright me, if they could, but I will not stir from this place, do what they can. I will walk up and down here, and will sing, that they shall hear I am not afraid.“¹⁰³

Shakespeare spielt hier mit der Doppelbedeutung des englischen Wortes „ass“, das einerseits mit „Esel“ und andererseits mit „Dummkopf“ zu übersetzen wäre, und verwendet die damals gebräuchliche Redewendung „to make an ass of someone“. Um ein breites Zielpublikum anzusprechen, siedelte Shakespeare einerseits die Haupthandlung seiner Stücke im Kreise der adeligen und wohlhabenden Gesellschaft an, während andererseits witzige Charaktere des einfachen Volkes für eine komische Nebenhandlung sorgten. Wie an „Bottom the Weaver“ ersichtlich ist, wählten die Autoren der Drolls gezielt die beim Publikum beliebten Nebenfiguren elisabethanischer Dramen. Ein anderes Beispiel hierfür wäre „The Bouncing Knight“, der sich Falstaff aus „Henry IV“ zum Vorbild nimmt.

Ebenso finden Jigs in den Aufzeichnungen von Marsh und Kirkman Erwähnung. Sie wurden vor 1642 als unterhaltsame Tanz- und Liedeinlagen zur Auflockerung des Publikums am Ende einer Tragödie aufgeführt („the traditional song-and-dance finale of so many Elizabethan plays“¹⁰⁴). Darüber hinaus beinhalten die zwei Bände Farces, d.h. satirische Stücke mit stereotypischen Figuren und derbem Humor, und Interludes, die ursprünglich als Zwischenspiel (vom Lateinischen „inter-ludium“) zwischen zwei Akten eines längeren Stücks

¹⁰² - „The Lane Common-Wealth“, *The Wits. Or Sport Upon Sport*, Hg. Francis Kirkman, 1673, <http://www.beggarsbush.org.uk/the-droll-the-lame-common-wealth/>, (11.06.2012).

¹⁰³ Shakespeare, William, *A Midsummer Night’s Dream*, Hg. R.A. Foakes, Cambridge: Cambridge U.P, 1984 (1597), S.83.

¹⁰⁴ Heinemann, Margot, *Puritanism and Theatre*, S. 246.

oder zwischen einzelnen Gängen eines Festmahls aufgeführt wurden: „Interludes were probably performed by professional actors between the acts of longer plays or the courses of a feast. The origin of the term ‘Interlude’ is obscure and it can comprise a variety of short stage entertainments with a religious or political point, such as farces or dialogues.“¹⁰⁵ Neben der erläuterten Vielfalt an Kurzstücken sind darüber hinaus auch Auszüge höfischer Masques in den zwei Sammelbänden zu finden.

Trotz seiner vielfältigen Ausprägungen und Ursprünge vereint der Sammelbegriff „Droll“ die genannten Kurzstücke mittels drei Gemeinsamkeiten: (1) ihr (vermehrtes) Auftreten während des puritanischen Interregnums, (2) ihre aufgrund der politisch unsicheren Situation verkürzte Aufführungsdauer und (3) die Intention der Autoren sowie Schauspieler, mit Drolls weder eine politische Meinung zu verbreiten noch ein aktuelles Geschehen zu kommentieren, sondern primär das Publikum zu unterhalten. In dem folgenden Zitat bestätigt John James Elson, dass Drolls als Unterhaltung gedacht waren und folglich keine politische Aussage beinhalteten:

„No contemporary political allusions occur in the drolls; no interpolations are made to satirize contemporary happenings, and very few excisions can be detected of passages which might be thought to touch on dangerous current issues. The drolls were designed to entertain, not to propagandize.“¹⁰⁶

Auch Bernard Capp bestätigt diese Annahme: „Most [drolls] were bawdy romps, with jokes, singing, dancing, and swearing to delight an anti-puritan audience.“¹⁰⁷ Laut Berichten wurden die Kurzstücke während des offiziellen Verbots heimlich in Theatern und auf Jahrmärkten gespielt. Der Zustrom an Zuschauern war sehr groß, da ihnen diese kurzen Aufführungen als einzige Unterhaltung zu Zeiten des Interregnums geblieben waren. Francis Kirkman schreibt über die damalige Situation wie folgt:

„When the publique Theatres were shut up [...] then all that we could divert ourselves with were these humours and pieces of Plays, which passing under the name of a merry conceited Fellow, called Bottom the Weaver, Simpleton the Smith, John Swabber, or some such title, were only allowed us, and that but by stealth too, and under the pretence of Rope-dancing, or the like; and these being all that was permitted to us, great was the confluence of the Auditors; and these small things were as profitable as any of our late famed Plays. I have seen the Red Bull Play-House, which was a large one, so full, that as many went back for want of room as had entered; and as meanly as you may think these Drolls, they were then acted by the best Comedians then and now in being; and I may say, by some exceeded all now living.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Holtei, Rainer, „Interludes“, *A Companion to ME Literature*, http://user.phil-fak.uni-duesseldorf.de/~holteir/companion/Navigation/Text_Groups/Drama/Interludes/interludes.html 2006, (27.07.2010).

¹⁰⁶ Elson, John James (Hg.), *The Wits. Or Sport upon Sport*, Ithaca, New York: Cornell U.P. 1932, S.22.

¹⁰⁷ Capp, Bernard, *England's Culture Wars. Puritan Reformation and its Enemies in the Interregnum, 1649-1660*, Oxford: Oxford University Press 2012, S.197.

¹⁰⁸ - , „Francis Kirkman *The Lane Commonwealth* in *The Wits 1662 & 1673*“, <http://www.beggarsbush.org.uk/francis-kirkman-the-lane-commonwealth-in-the-wits-1662-1673/>, (11.06.2012).

Einer der Schauspieler und Autoren während des Interregnums war Robert Cox. Ihm gelang es, die zuständigen Polizisten zu bestechen und Drolls illegal im Red Bull Theater aufzuführen. „Robert Cox found means to bribe the officers appointed to look after such affairs, and gave short interludes and ‘drolls’ at the Red Bull to crowded houses, under the guise of rope-dancing entertainment.“¹⁰⁹ Am 9. Juni 1653 wurde er jedoch während einer Aufführung von „John Swabber“, die im Rahmen von Seiltanznummern und Sword Dances stattfinden sollte, im Red Bull Theater verhaftet. Im Rahmen seiner Bühnentätigkeit prägte er Figuren wie Simpleton the Smith, die im nächsten Kapitel behandelt werden.

8.1. Simpleton, Falstaff und andere komische Zeitgenossen

Die Abbildung auf der Titelseite von Kirkmans Sammelband gibt einen Einblick in die Vielfalt englischer Drolls, da sie insgesamt sieben Bühnenfiguren mit unterschiedlichen Hintergründen und Ursprüngen zeigt. Es ist zu beachten, dass die Zeichnung nicht eine Szene einer tatsächlichen Aufführung darstellt, sondern dass die sieben Figuren aus sechs verschiedenen Stücken stammen. In weiterer Folge werde ich die einzelnen Figuren separat diskutieren. Als Veranschaulichung dienen vergrößerte Ausschnitte des Titelbilds:



Abb. 6.1. Simpleton the Smith



Abb. 6.2. Falstaffe und Hostes

Abbildung 6.1. zeigt Simpleton, der sich am rechten hinteren Bühnenrand befindet und ein großes Butterbrot in Händen hält. Es handelt sich dabei um eine komische Figur, die durch Robert Cox erstmals Einzug auf die englische Bühne fand. In seinem 13 Seiten langen Stück „Acteon and Diana, The Humour of Simple; or, Simpleton the Smith“ tritt Simpleton in der abgebildeten Pose auf. Das Stück beginnt mit einer Szene, als sich sein Vater Old Simpleton

¹⁰⁹ Baker, Henry Barton, „The Closure of the Theaters by the Puritans“, *Theatre Database*, http://www.theatredatabase.com/17th_century/closure_of_the_theaters_001.html, (20.02.2012).

über seinen faulen und hungrigen Sohn beschwert. „He will not work, and yet no sooner is his nose out of the Alehouse, but his head is in the Cupboard: His insatiate stomach may well defie a Giant, or the great Eater of *Kent*.“¹¹⁰ Daraufhin betritt der nichtsnutzige Sohn die Bühne und isst währenddessen ein großes Butterbrot. Sein Vater schlägt ihm vor, um die Hand der jungen Dorothy zu werben, die nicht nur schön sein soll, sondern auch über einen beträchtlichen Reichtum verfügt. Simpleton befolgt den Rat seines Vaters und sucht die junge Schönheit auf. Vor ihrem Fenster spielt er Musik und singt: „I love you better and dearer, then a Bear does honey, and I hope you will affect me as much as a Sow does a Bunch of Carrots.“¹¹¹ Dorothy ist von diesem Liebeswerben wenig angetan und wirft mit ihrem Nachttopf nach dem lästigen Verehrer. Letztlich endet das Stück dennoch mit der erwarteten Heirat. Simpleton gelingt es, seine Konkurrenten wortwörtlich in die Flucht zu schlagen und das Herz seiner Geliebten zu erobern. Der volkstümliche Humor, die Prügelszenen, die Darbietung von komischen Gesangseinlagen, das stereotypische Figurenrepertoire und der einfache Handlungsstrang mit einem glücklichen Ausgang durch die Heirat der beiden Protagonisten erinnern an Wandertruppen, die auf gezimmerten Bühnen bei Jahrmärkten oder auf Marktplätzen ihre Stücke zum Besten gaben.

Die Figur auf Abbildung 6.2. trägt den Namen Falstafe bzw. Falstaff laut der heutigen Schreibweise. Er hat als Bühnenfigur seinen ersten Auftritt in William Shakespeares „Henry IV“ (1597). In „Henry V“ (1599) wird er kurz erwähnt, tritt jedoch nicht selbst auf der Bühne in Erscheinung, und ist weiters Bestandteil der Komödie „The Merry Wives of Windsor“ (1597). Während des Interregnums stand er in der Titelrolle von „The Bouncing Knight“ auf der Bühne und ist somit beispielhaft für die Kurzstücke, welche sich Szenen aus elisabethanischen Dramen zur Vorlage nahmen. Der alkoholsüchtige und gewalttätige Soldat Falstaff, der dem Genuss frönt und zur Selbstüberschätzung neigt, galt im 17. Jahrhundert als populäre Bühnenfigur. Maurice Morgann sieht in Falstaffs Charakter eine Vereinigung von Gegensätzen:

„[He is] a man at once young and old, enterprising and fat, a dupe and a wit, harmless and wicked, weak in principle and resolute by constitution, cowardly in appearance and brave in reality, a knave without malice, a liar without deceit, and a knight, a gentleman, and a soldier without either dignity, decency, or honour.“¹¹²

¹¹⁰ Cox, Robert, *Acteon and Diana. The Humour of Simple. Or, Simpleton the Smith*, S.1, zit. n. Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.152.

¹¹¹ Ebda.

¹¹² Morgann, Maurice, „Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff“, *Internet Archive*, http://archive.org/stream/essayondramaticc00morguoft/essayondramaticc00morguoft_djvu.txt 2010 (11.12.2012).

In seiner Rolle als Narr und Weiser, jung und wagemutig sowie alt und träge, schwach und feige sowie resolut und mutig, als Ritter, Gentleman und Soldat, jedoch ohne Würde, Anstand oder Ehre, erinnert Falstaff an die volkstheatrale Figur des Harlequin oder den Trickster, die ebenso existentielle Gegensätze in sich vereinen. Laut Charles Harold Herford besitzt Falstaff einen außergewöhnlichen Intellekt jedoch ohne Moralbewusstsein:

„Falstaff is the incarnation of a prodigious intellectual vitality wholly divested of moral sense. He is not criminal, nor a coward; but honour, honesty, good faith have no meaning for him, and he derides these fetishes with an irresistible wit and humour which made him the idol of the Elizabethan public.“¹¹³

William Hazlitt schreibt Falstaff trotz seines Status als Lebemann eine verwundbare Seele bzw. melancholische Neigung zu. „Sir John is old as well as fat, which gives a melancholy retrospective tinge to the character; and by the disparity between his inclinations and his capacity for enjoyment, makes it still more ludicrous and fantastical.“¹¹⁴ Die Differenz zwischen Falstaffs Wunsch nach Vergnügen und seiner Fähigkeit, diesem nachzukommen, bestimmt sein groteskes Erscheinen.

Die Frauenfigur, die auf Abbildung 6.2. rechts von Falstaff zu sehen ist und ihm soeben den Becher gereicht hat oder entgegen nimmt, ist mit „Hostes(s)“ betitelt. Sie ist auch unter dem Namen „Mistress Quickly“ bekannt und hat als Falstaffs Gegenspielerin einen Auftritt in denselben drei Dramen von William Shakespeare, wo sie in einer Taverne mit fragwürdigem Ruf arbeitet, die von Kriminellen und Prostituierten frequentiert wird. In der für Falstaff charakteristischen Tavernenszene aus „Henry IV“ beschuldigt er sie, ihn bestohlen zu haben. Mistress Quickly weist jedoch jede Anklage zurück.

„FALSTAFF How now, dame Partlet the hen, have you enquired yet who picked my pocket?
HOSTESS Why, Sir John, what do you think, Sir John, do you think I keep thieves in my house? I have searched, I have enquired, so has my husband, man by man, boy by boy, servant by servant - the tithe of a hair was never lost in my house before.
FALSTAFF Ye lie, Hostess. Bardolph was shaved and lost many a hair, and I'll be sworn my pocket was picked. Go to, you are a woman, go!
HOSTESS Who, I? No, I defy thee! God's light, I was never called so in mine own house before.
FALSTAFF Go to, I know you well enough.“¹¹⁵

Scheinbar fand Elizabeth I bei einer Aufführung von „Henry IV“ großen Gefallen am komischen Auftritt Falstaffs, sodass sie Shakespeare nahelegte, dieser Figur ein weiteres Stück zu schreiben. Daraufhin entstand 1599 die Komödie „The Merry Wives of Windsor“, worin Falstaff als romantische Hauptfigur um die Ehefrauen von zwei Gentlemen aus

¹¹³ Herford, Charles Harold, „Shakespeare“, *Internet Archive*,
<http://archive.org/stream/shakespeare00herfuoft#page/n5/mode/2up> 2006, (22.01.2013), S.44.

¹¹⁴ Hazlitt, William, „Characters of Shakespeare's Plays“, *Gutenberg Project*,
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/5085/pg5085.html> 2011 (11.12.2012).

¹¹⁵ Shakespeare, William, *The First Part of King Henry IV*, Hg. Herbert Weil, Judith Weil, Cambridge: Cambridge U.P. 1997 (1597), S.153.

Windsor wirbt. Darin erscheint er jedoch nur als schwaches Abbild seiner Selbst, dem sein früherer Witz und seine Dynamik aus dem History Play fehlt.¹¹⁶ In Shakespeares „Henry V“ hat Falstaff seinen dritten Auftritt, wobei er streng genommen nicht tatsächlich auf der Bühne erscheint, sondern lediglich in einer Rede von Mistress Quickly erwähnt wird, die beschreibt, wie er beim König in Ungnade gefallen und schließlich zu Tode gekommen ist. In den Kurzstücken während des Interregnums tritt Falstaff nun erneut auf den Londoner Theatern in Erscheinung, kehrt dabei zu seiner ursprünglichen Rolle als komische Bühnenfigur zurück und spielt in Stücken wie „The Bouncing Knight“, einer Bearbeitung der beliebten Tavernenszene mit Mistress Quickly, die Hauptfigur.

Die Person am rechten hinteren Bühnenrand trägt den Namen „Changeling“ (Abb. 7.1.) und ist die titelgebende Figur der Tragödie von Thomas Middleton und William Rowley. Der Changeling ist der einzige der abgebildeten Figuren, dessen Stück nicht in einem der beiden Sammelbände enthalten ist. Der Begriff des Changeling kommt aus den englischen Volksmärchen und bezeichnet entweder ein Kind, das bei der Geburt vertauscht wurde, oder schlichtweg eine Person, die eine andere ersetzt bzw. deren Charakter als inkonsistent gilt. Folglich ist die Fähigkeit zur Veränderung charakteristisch für die Figur, wie bereits der Name „Changeling“ im Englischen andeutet. Die Tragödie von Middleton und Rowley beinhaltet zwei parallele Handlungsstränge. Die Haupthandlung erzählt von Beatrice, die nach dem ausdrücklichen Wunsch ihres Vaters mit Alonzo verheiratet werden soll, doch in Wahrheit Alsemero liebt, der ihr in der ersten Szene ebenfalls einen Heiratsantrag macht, und schließlich ihren lästigen Liebhaber De Flores dazu benutzt, ihren Verlobten umzubringen. Als Beweis für den erfolgreichen Auftragsmord bringt ihr De Flores dessen abgeschnittenen Finger mit dem Ring, den Beatrice im Auftrag ihres Vaters an Alonzo als Zeichen ihrer Liebe geschickt hatte. Beatrice will De Flores sogleich mit Geld bezahlen, doch dieser hatte sich einen anderen Lohn erhofft, erpresst sie daraufhin und betont, dass sie bereits in Schuld miteinander verbunden seien. Beatrice sieht sich gezwungen, seiner Forderung, eine Nacht mit ihm zu verbringen, nachzukommen. Nach Alonzos Tod erlangt Beatrice schließlich das Einverständnis ihres Vaters, ihren geliebten Alsemero zu heiraten. Vor der Hochzeitsnacht befallen sie jedoch große Zweifel, ihr Gemahl könnte von ihrer Untreue erfahren, und sie bittet ihre Zofe Diaphanta, die im Gegensatz zu ihr noch Jungfrau ist, verkleidet die erste Nacht mit Alsemero zu verbringen. Diaphanta ist schon seit ihrer ersten Begegnung in Alsemero verliebt und willigt gerne ein. Inzwischen wird Alonzos Mörder gesucht und

¹¹⁶ Vgl. Mabillard, Amanda, „Shakespeare’s Falstaff“, *Shakespeare Online*, <http://www.shakespeare-online.com/plays/falstaff.html> 2000, (06.03.2012).

gegenseitige Beschuldigungen werden ausgesprochen. Der Geist des Toten sucht die wahren Täter mehrmals heim und plagt sie mit einem schlechten Gewissen. Während der Hochzeitsnacht, die Alsemero mit Diaphanta verbringt, quält sich Beatrice mit Eifersucht. Sie trifft auf De Flores, der vorschlägt, Diaphantas Zimmer anzuzünden, um dem Ganzen ein Ende zu setzen, und in dem aufgrund des Feuers entstehenden Tumult die Zofe umzubringen. Der Plan scheint zu funktionieren und De Flores „rettet“ Diaphantas verbrannte Leiche aus dem Zimmer. Als Beatrice und De Flores an einem der folgenden Tage von den anderen zusammen im Garten entdeckt werden, kommt letztendlich die Wahrheit ans Licht, woraufhin De Flores Beatrice und sich selbst ersticht. Sterbend bittet Beatrice ihren frisch vermählten Ehemann um Vergebung, doch dieser beschuldigt sie, ihre Schönheit in Hurerei und seine Zuneigung in billiges Verlangen verwandelt („changed“) zu haben.¹¹⁷ Folglich erzählt „The Changeling“ die Geschichte eines schönen Mädchens, welches die Liebe in eine grausame Mörderin verwandelt hat („a play whose central figure is a beautiful young girl who is driven by love to become a ‘cruel murderer’“¹¹⁸).

Die komische Nebenhandlung erzählt von Alibius, dem Leiter einer Irrenanstalt, und von dessen junger Frau, Isabella, die von Franciscus und Antonio umworben wird. Alibius fürchtet um die Keuschheit seiner Frau und sperrt sie daraufhin ein. Franciscus und Antonio täuschen Wahnsinn vor, um Zutritt zu der Irrenanstalt zu bekommen und die schöne Isabella zu sehen. Diese erkennt jedoch das Täuschungsmanöver und bleibt ihrem Ehemann treu. Sie verkleidet sich selbst als Wahnsinnige, um wiederum die beiden zu täuschen. Die Nebenhandlung nimmt schließlich ein positives Ende, indem der Ehefrieden von Alibius und Isabella nicht gestört werden konnte und die beiden Betrüger entlarvt wurden. Auch hier sind „changes“ zu entdecken: Franciscus und Antonio, die anfänglichen Betrüger, waren letztendlich selbst die Betrogenen. Somit verwandelten sich die Täuschenden in Getäuschte.

„The Changeling“ wurde am 7. Mai 1622 von dem Zensor Sir Henry Herbert für eine Aufführung im Cockpit Theater freigegeben und 1653 von dem Buchhändler Humphrey Moseley in einer Quartoausgabe veröffentlicht. Auch in der beginnenden Restaurationszeit war „The Changeling“ ein beliebtes Stück auf Englands Bühnen und fand u.a. Erwähnung in Samuel Pepys Tagebuch.

Der ältere Mann in zerlumpter Kleidung am rechten vorderen Bühnenrand (Abb. 7.2.) trägt den Namen Clause. Er ist die Hauptfigur der Droll „The Lame Commonwealth“, die auf der

¹¹⁷ Vgl. Middleton, Thomas/William Rowley, *The Changeling*, Hg. Joost Daalder, London: A&C Black (Publishers) Limited 1990 (1653).

¹¹⁸ Barker, Roberta/David Nicol, „Does Beatrice Joanna Have a Subtext? *The Changeling* on the London Stage“, *Early Modern Literary Studies*, <http://extra.shu.ac.uk/emls/10-1/barknico.htm> 2004, (27.06.2012).

ersten Szene des zweiten Aktes von „The Beggar’s Bush“, einer Komödie von John Fletcher und Philip Massinger, beruht. Darin trifft sich eine Gruppe Bettler und beschließt, einen König zu wählen. Clause, der sich am Ende des Originalstücks als Gerrard, ehemaliger Earl of Flanders, zu erkennen gibt, lebt verarmt und unter falschem Namen inmitten der Bettler. Seinem Sohn Goswin hatte er zuvor noch dazu verholffen, bei einem englischen Händler ausgebildet zu werden und schließlich dessen Geschäft übernehmen zu dürfen. Clause wird nun in besagter Szene, die für die Droll übernommen wurde, als Kandidat für das inoffizielle Amt des Bettlerkönigs in Betracht gezogen. Zu Beginn tritt ein Bettler namens Higgen auf und kündigt die Wahl an: „I speak to all that stand in faire election for the title of the King of *Beggars*.“¹¹⁹ Nachdem sich einige Anwärter vorgestellt haben, tritt Goswin auf, dessen wahre Identität die Bettler nicht kennen und ihn daraufhin bitten, ihren neuen König auszuwählen. Goswin entscheidet sich wie erwartet für seinen Vater. Auf der Illustration des Sammelbandes ist Clause in seiner charakteristischen Pose sowie Kostümierung abgebildet. Er ist in Lumpen gekleidet und trägt einen Schlapphut, um seinem vorgetäuschten Bettlerdasein gerecht zu werden. Darüber hinaus gibt er vor, schlecht zu gehen, verwendet deshalb eine Krücke und trägt das andere Bein in einer Schlinge.



Abb. 7.1. Changeling



Abb. 7.2. Clause



Abb. 7.3. French Dancing Mr.

Die Figur in Abbildung 7.3. befindet sich in der Bühnenmitte, stellt einen tanzenden Geigenspieler dar und ist mit den Worten „French Dancing Mr.“ übertitelt. Diese Darstellung dient als Hinweis, dass im Rahmen illegaler Aufführungen unterhaltsame Tänze und Lieder aufgeführt und – wie bereits erwähnt – als Jigs bezeichnet wurden. Die Bemerkung „French“

¹¹⁹ - „The Lame Common-Wealth“.

lässt darauf schließen, dass die illegale Spielpraxis während des Interregnums auch von der französischen Bühne beeinflusst war.

Die Erläuterung dieser sechs Figuren gibt einen Einblick in die Vielfalt englischer Drolls: Es wurden Szenen bekannter Dramen aus der Elisabethanischen Zeit (Falstaff, Mistress Quickly) und aus der Stuart-Monarchie (Clause) aufgegriffen. Außerdem traten Figuren aus Volksmärchen auf den illegalen Bühnen Londons in Erscheinung, die entweder bereits zuvor in langen Dramen Theatergeschichte geschrieben hatten (Changeling) oder eigens für die Gattung der Drolls auf die Bühne gebracht wurden (Simpleton). Zusätzlich bildeten Gesangs- und Tanzdarbietungen (French Dancing Mr.) einen wesentlichen Bestandteil des illegalen Bühnenrepertoires. An diesen Beispielen wird ersichtlich, dass sich Drolls aus verschiedenen Stilen und Epochen Anleihen nahmen. Gleichzeitig zeichnen sie sich jedoch durch eine Ähnlichkeit im Grundgestus aus: Aufgrund der tristen politischen Umstände und der dementsprechend kurzen Dauer der Stücke, wurde das Augenmerk auf die Unterhaltung des Publikums gelegt und selten politische oder sozialkritische Meinungen vermittelt. Diese Aufgabe fiel stattdessen dem gedruckten Drama bzw. dem so genannten Pamphlet Play zu.

9. Das Pamphlet Play

Die Tatsache, dass öffentliche Aufführungen in London auch schon vor dem Verbot 1642 immer wieder der Zensur oder anderen Einschränkungen unterlagen, ist ein Zeichen dafür, dass die Theater zu diesem Zeitpunkt bereits als einflussreiches Medium fungierten, um politische Meinungen zu verbreiten und Kritik an der regierenden Klasse zu üben. In einer Kultur, die noch weitgehend auf mündlicher Informationsvergabe basierte, waren öffentliche Proklamationen sowie Theateraufführungen wesentlich, um die breite Bevölkerung zu informieren und zu beeinflussen. Erst im beginnenden 17. Jahrhundert entstand in Form von Pamphleten und Flugblättern ein neues Medium der Informationsvergabe. Nachrichten sowie politische Meinungen wurden mittels dieser Druckerzeugnisse in Umlauf gebracht.

„Ab 1641 erschienen regulär die Resultate der Parlamentsverhandlungen, die votes. Der Bürgerkrieg stimulierte den Durst nach Neuigkeiten, Zeitungen wurden bald Teil des öffentlichen Lebens. Die Regierung und damit die Zensur kollabierte, der König gab seine eigene offizielle Zeitung in Oxford heraus, das Parlament benutzte Londoner Editionen. 1644 hatten die Londoner und etwas später die Provinzler wöchentlich die Wahl zwischen zwölf regulär produzierten Zeitungen im zweiseitigen Format und einem Dutzend newsbooks mit acht und mehr Seiten.“¹²⁰

¹²⁰ Schölling, Traute. „...for what preserves you kings more than Ceremony. Über Politik, Performances und das Printmedium im England des 17. Jahrhunderts“, *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität. Europa. Asien. Afrika*, Hg. Joachim Fiebach, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 2002, S.84.

Das Aufkommen von Printmedien und das Bedürfnis nach schriftlichen Nachrichten bildeten die notwendigen Umstände für die Entstehung des Pamphlet Plays. Trotz des rasant wachsenden Marktes an solchen Druckerzeugnissen ist zu beachten, dass ein Großteil der Bevölkerung zu dieser Zeit des Lesens noch nicht mächtig war. Dementsprechend muss in der folgenden Analyse des Pamphlet Plays beachtet werden, dass die Zielgruppe des schriftlich kommunizierten Dramas wesentlich kleiner war als jene des theatral dargebotenen.

Die Voraussetzung für die Herausbildung des Pamphlet Plays war durch die Entstehung eines regen Austausches schriftlicher Nachrichten gegeben. Den Auslöser bildete schließlich die offizielle Theaterschließung. „[U]nder the pressure of war, and the official removal of the institution, the new journalism became a site of theatre, and English people, deprived of their plays, looked around for somewhere to apply the language of performance, and found it in the events of war and revolution themselves.“¹²¹ Demzufolge entstand das Pamphlet Play als Projektionsfläche, um aktuelle politische Themen zu verhandeln. Vor 1642 bedienten sich Gegner des puritanischen Parlaments des Theaters und vermittelten ihre politischen Ansichten auf der Bühne. Diese Entwicklung prägte die öffentliche Meinung, dass Theateraufführungen gleichbedeutend mit einem politischen Verstoß wären, bzw. dass deren Inhalte sich zwingend in den aktuellen politischen Diskurs einordnen und das puritanische Parlament kritisch beleuchten würden.¹²² Mit der Theaterschließung wurde diesen politisch gefärbten Aufführungen Einhalt geboten und kritische Dramatiker verlagerten sich daraufhin auf das Medium des geschriebenen Dramas.

Bei dem Pamphlet Play handelt es sich um ein Hybrid verschiedener literarischer Genres. Einerseits ordnet es sich in den Diskurs der Nachrichten ein und kommentiert das aktuelle Geschehen. Andererseits imitiert es die Form einer geschriebenen Dramenvorlage und ist häufig als Dialog zwischen zwei Figuren, die ihre politischen Ansichten austauschen, angelegt, wodurch auch der Name „Pamphlet Dialogue“ entstanden ist. Außerdem beinhaltet das Pamphlet Play in vielen Fällen einen Prolog und Epilog sowie Figurenbeschreibungen, Regieanweisungen und Informationen über das Bühnenbild, obwohl es nicht für Aufführungen gedacht war. Der folgende Auszug stammt von einem Pamphlet Play mit dem Titel „The Last News in London“, das kurz nach der Theaterschließung im Oktober 1642 publiziert wurde. Darin unterhält sich ein Bürger aus London mit einem Bewohner der ländlichen Umgebung. Der gewählte Ort dieser Unterhaltung ist die Straße, welche den Treffpunkt zwischen der privaten und öffentlichen Sphäre darstellt und dem

¹²¹ Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, S.74.

¹²² Vgl. Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, S.25.

Informationsaustausch dient. Die Dialogpartner dieses Pamphlet Plays repräsentieren in ihren Rollen als Citizen und Countryman zwei konträre soziale Gruppen. London stellte im 17. Jahrhundert das politische, wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Englands dar. Folglich verstanden sich Stadtbewohner als informiert und gebildet, während die Landbevölkerung ihnen darin meistens nachstand. Auch in diesem Gespräch unterrichtet der Citizen den Countryman von den Ereignissen, die sich in London zugetragen haben.

„CITIZEN ...did you not heare of the Guild-hall night worke?
COUNTRY What was that I pray, do they work in the night?
CITIZEN Noe, noe, they playd all night.
COUNTRY Why, I thought that Plays and playhouses had beene put downe:
CITIZEN Yes, so they were in the Suburbes, but they were set up in the City, and Guild-hall is made a Play-house.
COUNTRY But I pray? what play was it that was Acted?
CITIZEN Some say it was called *A King or No King, or King Careo*, but they say that Skippon was so frighted at the sight of him, that he left his seat; what would he have done think you, if he had seene the king indeed:
COUNTRY Truly it was a strange play, did not they whisper Treason on it? On my word we Country folks dare not be so bold as to make sport at Kings, the very same of King (methinks) carries such a Magestick sound with it, as that it makes the Auditors amazed to heare it, and dare your Citizens be so bold?¹²³

Der Stadtbewohner berichtet von einer Theateraufführung in der Guild-Hall und erwähnt unter anderem, dass ein gewisser Skippon sich über den Anblick des als König verkleideten Schauspielers so erschreckt hatte, dass er sogleich den Saal verließ. Dabei handelte es sich möglicherweise um Philip Skippon, der während des Bürgerkriegs als engagierter Parlamentarier in Erscheinung trat und entscheidende Befehlsgewalt in den Schlachten gegen Charles I hatte. Der Countryman beteuert im Anschluss an die Berichterstattung des Citizen, dass er und seine Landsleute es nie wagen würden, sich über den König lustig zu machen. In dem Pamphlet Play verkörpert er die alten Werte der Monarchie, welche unter den Stadtbewohnern mit reformiertem Gedankengut und dem Streben nach Veränderung bereits in Vergessenheit geraten waren. Der Autor lässt seine Befürwortung einer Monarchie als erstrebenswerte Staatsform und seine Kritik an der Machtübernahme durch das puritanische Parlament durchblicken. Dennoch stellt sein Pamphlet Play eine Forderung nach politischer Veränderung zu Gunsten der Bevölkerung dar. Die beiden Dialogpartner kommen zu dem Schluss, dass der Staat zwar einer Erneuerung bedarf, aber sie erwägen dabei nicht die Abschaffung der Monarchie. Ihre gemeinsame Idealvorstellung der Zukunft sieht vor, dass „the whole Kingdome would joyne together to Petition His Sacred Majestie, and the high and

¹²³ *The Last News in London. Or, A Discourse Between a Citizen and a Country-Gentleman, as they did ride betwixt London and Ludlow* (12.10.1642), zit. n. Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, S.30.

honourable Court of Parliament, to Reforme the abuses that are amongst us.“¹²⁴ Die Analyse von „The Last News in London“ zeigt, dass sich die Form eines Dialogs gut eignet, um aktuelle Ereignisse zu kommentieren und politische Ansichten darzulegen, da das Pamphlet Play in seiner Form als Dialog auch konträre Standpunkte darlegen kann und in gewisser Hinsicht einer politischen Debatte ähnelt.

Abgesehen von der politischen Relevanz des Textes zeigt sich das Bewusstsein des Autors über das Konzept des *Theatrum Mundi*, indem der Citizen die Bürger mit Schauspielern vergleicht: Da die Theater geschlossen seien, in welchen Rebellionen bisher bloß gespielt wurden, imitiert nun das Leben selbst dieses Schauspiel. Die Rollen, welche Schauspieler auf Bühnen verkörpert hatten, wurden somit auf das Leben und seine Darsteller übertragen.

„The Citizen concludes with a sentence which makes citizens and actors equivalent: ‘What dare they not doe: Citizens and Players may doe anything.’ The implied reversal is, of course, that now the theatres are closed, in which rebellion used to be acted or ‘played’, life is imitating drama and rebellion is in the City. The familiar trope of *theatrum mundi* calls attention to the way the roles actors had personated on the public stage have now emerged, not wholly scripted, into the public sphere.“¹²⁵

Das Konzept des *Theatrum Mundi*, das in diesem Pamphlet Play angesprochen wird, befasst sich mit dem performativen Sozialverhalten der Menschen in der Öffentlichkeit. Ein halbes Jahrhundert zuvor tätigte William Shakespeare in seinem Werk „As You Like It“ (1599/1600) die Aussage „All the world’s a stage“, die daraufhin die Bühne des Globe Theaters als Inschrift schmückte. Darin enthalten ist das Bewusstsein, dass jedem Menschen eine oder mehrere Rollen zugeordnet sind, die er auf der gesellschaftlichen Bühne zu spielen hat. Diese Vorstellung widerspricht gänzlich dem puritanischen Ideal, die äußere Erscheinung würde eine direkte Übersetzung des inneren Seins darstellen. Auf das soziale Rollenspiel und die Selbstinszenierung bestimmter Gesellschaftsgruppen werde ich in den Kapiteln 12 und 13 detailliert eingehen.

Das gedruckte Drama bot sich als Medium an, politische Meinung zu verlautbaren, persönliche Gegner zu attackieren, versteckte Anspielungen zu machen und sensationelle Gerüchte aufflammen zu lassen. Pamphlet Plays wurden üblicherweise anonym verfasst und publiziert, da dies der Sicherheit ihrer Verfasser diene. Samuel Sheppard und John Crouch, Verfasser einer royalistischen Wochenzeitung, unterzeichneten dennoch mit ihren Namen. Es ist nicht überliefert, ob Pamphlet Plays möglicherweise auch als Vorlagen für Aufführungen dienten. In der Theaterwissenschaft wird spekuliert, dass einzelne Stücke öffentlich bei Jahrmärkten und Straßentheatern oder vor einem ausgewählten Publikum in Tavernen und Privathäusern aufgeführt wurden. Janet Clare schreibt, dass Pamphlet Plays möglicherweise

¹²⁴ Ebda., S.31.

¹²⁵ Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, S.30.

sogar im Red Bull Theater zu sehen waren: „It is possible that the odd play was performed publicly at the Red Bull, and that others would have been performed as street theatre or entertainment at fairs, while the majority would have been enacted in taverns and private houses before a select audience.“¹²⁶ In dem folgenden Auszug des Prologs von „The Second Part of Crafty Cromwell or Oliver in his Glory as King“ aus dem Jahre 1648 bezieht sich der Verfasser, Marchamont Nedham, auf das Theaterverbot und verlautbart seinen Wunsch, das Stück eines Tages auf der Bühne zu sehen. Daraus wäre zu schließen, dass Pamphlet Plays oder zumindest dieses Stück während des Interregnums nicht aufgeführt wurden.

„Hear then with candour; but be ruled by me,
 Speak not a word, what ere you hear or see,
 For this authors, bid me to you say,
 He'd live, to see this played another day.“¹²⁷

Der zweite Teil von „Crafty Cromwell“, von welchem hier zitiert wurde, handelt von der Verurteilung und Hinrichtung des royalistischen Captain John Burley, der Charles I von seiner Gefangenschaft retten wollte.¹²⁸ Der erste Teil wurde 1648 von John Crouch geschrieben und zielte darauf ab, ein satirisches Bild von Oliver Cromwell zu liefern: „The dialogues committed satire on fearful enemies by bringing them onto the stage of the pamphlet.“¹²⁹ Zu Beginn des Stücks tritt der Geist von John Pym auf, der zu Lebzeiten ein anerkannter Leiter des House of Commons war, und stellt den schlafenden Oliver Cromwell als seine Marionette vor. Der König wird inzwischen auf der Isle of Wight von Roundhead Soldaten gefangen gehalten, denen einerseits ihre Aufträge missfallen, die aber andererseits nicht den Mut besitzen, sich dagegen aufzulehnen. Der englische Staat wird als Körper ohne Kopf („headlesse Body“) beschrieben, da ihm die Führung eines Monarchen fehlt. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Pamphlet Plays war Charles I von seinen politischen Gegnern besiegt und inhaftiert worden. Der folgende Ausschnitt des Dramas prophezeit, dass viele grausame und abscheuliche Taten folgen werden, sobald der englische Staat in seinem Zustand als „headlesse Body“ es wagen würde, Entscheidungen zu treffen:

„When the time comes that you shall see
 A headlesse Body Active be,
 And many horrid Deeds perform'd
 By a trunk, without a Head adorn'd.“¹³⁰

¹²⁶ Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.465.

¹²⁷ Nedham, Marchamont, *The Second Part of Crafty Cromwell or Oliver in his Glory as King* (1648), zit. n. Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.265.

¹²⁸ Vgl. Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, S.79.

¹²⁹ Ebda., S.77.

¹³⁰ Crouch, John, *Crafty Cromwell or Oliver in his Glory as King*, zit. n. Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, S.78.

Es wird auch auf die aktuelle Situation der Theater Bezug genommen. Folgender Auszug des Pamphlet Plays weist auf das offizielle Verbot hin, wodurch im übertragenen Sinn den Londoner Schauspielern die Münder zugenäht wurden. Dennoch verspricht der Autor, dass sie die Verfehlungen ihrer Zeit nun drucken werden, anstatt sie auf der Bühne darzustellen.

„An Ordinance from our pretended State,
Sowes up the Players mouths, they must not prate
Like Parrats what they're taught upon the Stage,
Yet we may Print the Errors of the Age.“¹³¹

1649 schrieb Samuel Sheppard das Pamphlet Play „The Famous Tragedie of King Charles I Basely Butchered“ und berichtet darin von bedeutenden Ereignissen des zweiten englischen Bürgerkriegs. Er bedauert, dass die parlamentarische Armee zu Unrecht das Glück auf ihrer Seite hatte und die entscheidende Schlacht gewann. Die Darstellung Cromwells als machthungriger Tyrann erinnert an Shakespeares Interpretation von Richard III in dem gleichnamigen History Play. „The reader witnesses a Machiavellian and sexually appetitive Cromwell scheming his removal of Charles in order to become king himself.“¹³² In einer Szene verführt er Mrs. Lambert und beraubt sie ihres Herzens und ihrer Ehre. Somit wird Cromwell nicht nur in seiner politischen Position angegriffen, sondern auch in seiner persönlichen Moral angeschwärzt.

Die genannten Beispiele zeigen, dass Pamphlet Plays der Verbreitung politischer Meinungen dienten und dementsprechend für die herrschende Gesellschaftsschicht als gefährlich galten. Aus diesem Grund veröffentlichte das Parlament bereits 1640 den Beschluss, dass geschriebene Werke der Zensur unterlagen. Im Juni 1643 wurde entschieden, dass alle schriftlich verfassten Texte behördlich genehmigt werden mussten. John Milton schrieb als Antwort auf diesen parlamentarischen Beschluss im Jahre 1644 sein Werk „Aeropagitica“. Darin verteidigte er die Veröffentlichung skandalöser Texte und argumentierte, dass lediglich die Aufführungspraxis verboten war, nicht jedoch das geschriebene Drama.¹³³ Die Veröffentlichung nicht-lizensierter Texte blieb auf politischer sowie wirtschaftlicher Ebene eine Bedrohung für das regierende Parlament unter Oliver Cromwell. Demnach folgten weitere Versuche von Seiten der Regierung, den öffentlichen Schriftverkehr zu unterbinden bzw. ihm eine Zensur aufzuerlegen. Am 20. September 1649 wurde unter dem Titel „An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for better regulating of Printing“ ein Beschluss herausgegeben, der die Veröffentlichung von Büchern und Pamphleten einschränkte. Darin beziehen sich die Herausgeber auf die laut ihrer Wortwahl

¹³¹ Ebda., S.77.

¹³² Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, S.81.

¹³³ Vgl. Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.42.

skandalösen, aufrührerischen und verleumderischen Pamphlete (sowie Zeitungen und Bücher), die von den Royalisten im Inland und in Kontinentaleuropa unter das Volk gebracht wurden und einen Umsturz der gegenwärtigen Regierung bezweckten.

„Whereas divers Scandalous, Seditious and Libellous Pamphlets, Papers and Books are daily contrived, printed, vended and dispersed, with officious care and industry by the Malignant party at home and abroad, for the better compassing of their wicked ends, the subversion of the Parliament and present Government, which they well know cannot with more ease be attempted, then by lies and false suggestions, cunningly insinuated and spread amongst the people, and by malicious misrepresentation of things acted and done, to take off and divide their affections from that just Authority which is set over them for their good and safety, and to bring a low and mean esteem upon the persons, and a suspicion and hatred upon the courses and intentions of the faithful Members of the Peoples Representative in Parliament, and of other Ministers of State, serving the Commonwealth in their several Subordinations, especially such who are most constant and conscientious in discharge of their Trust, and are therefore become the utmost object of their wretched spleen and malice.“¹³⁴

Die Herausgeber des Beschlusses beschuldigen die Pamphletschreiber, Lügen und falsche Anschuldigungen zu verbreiten, gezielt vereinzelte Repräsentanten des Parlaments zu attackieren und somit die gerechte Autorität der Regierung zum Wohlwollen und Schutz des Volkes zu gefährden. Als Strafe müsse der Autor zehn Pfund zahlen oder sein Vergehen durch einen Gefängnisaufenthalt abbüßen. („The Author of such Books, Pictures or Papers, shall forfeit Ten pounds or be Imprisoned in the Common Gaol of the County or Liberty where the Offence is committed.“¹³⁵) Auch der Leser eines solchen Pamphlets habe mit einer Strafe zu rechnen. Er soll vor den Bürgermeister der Stadt gebracht werden und ein Geständnis ablegen, von wem er das Schriftstück erstanden hat. Falls der Leser gedenkt, die Identität des Autors geheim zu halten, muss er eine Geldstrafe von zwanzig Schilling pro Pamphlet begleichen. („[...] bring them to the Lord Mayor of London [...] [to] give notice likewise of the party or parties of whom he or they had or bought the same, shall forfeit for every such omission, the sum of Twenty shillings for every such concealed Paper, Pamphlet or Book.“¹³⁶) Interessant ist insbesondere, dass ein Paragraph mit der Überschrift „Hawkers and Balladsingers to be sent to the House of Correction [...]“ auch auf die Aufführung bzw. öffentliche Verkündung von Pamphleten Bezug nimmt und diese verbietet. Der Paragraph richtet sich an nichtsnutzige Vagabunden, die ihren ursprünglichen Beruf aufgegeben haben, d.h. sich weigern ihren Platz in der Gesellschaft einzunehmen, und stattdessen faules Geschwätz („idle conversations“) tätigen, sich die Lebensart von Hausierern angewöhnt haben („accustomed themselves after the manner of Hawkercs“) und folglich auf den Straßen ihre Pamphlete laut anpreisen und verkaufen („sell and cry about the streets [...] to disperse

¹³⁴ - „An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for better regulating of Printing [20.09.1649]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56369>, (27.10.2012).

¹³⁵ Ebda.

¹³⁶ Ebda.

all sorts of dangerous Libels, to the intolerable dishonor of the Parliament, and the whole Government of this Commonwealth“).¹³⁷ Der Beschluss ordnet an, sofort alle Pamphlete und Bücher zu beschlagnahmen und deren Verkäufer in dem so genannten „House of Correction“ als gewöhnliche Verbrecher auszupeitschen.

Am 7. Jänner 1653 folgte ein weiterer Beschluss, der das Verbot der Veröffentlichung aufrührerischer Pamphlete erneut bekräftigte. Er trug den Titel „An Act for reviving of a former Act, Entitled, ‘An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for Regulating of Printing’, with some Additions and explanations“. Darin wurden erneut aufrührerische und skandalöse Pamphlete zur Missachtung Gottes und zum Ärgernis des Parlaments als unerträglicher Verstoß gegen jegliche gute Ordnung verurteilt („Seditious and Scandalous Papers, Books and Pamphlets, to the great dishonor of God and offence of the Parliament, and insufferable contempt of all good Order and Government“¹³⁸). Im Rahmen dieses Beschlusses wurde der Regierung die Regelung des Buchdrucks zugesprochen. Der letzte Paragraph erwähnt, dass die einzige Ausnahme die Druckerpressen der beiden Universitäten, Oxford und Cambridge, bildeten, deren Privilegien nicht verletzt werden sollten („Priviledges of the University-Printers not to be infringed“). Angesichts der harten Maßnahmen durch Printing Acts gegen die Veröffentlichung regierungskritischer Pamphlete ist davon auszugehen, dass deren Verfasser durchaus einen beträchtlichen Einfluss auf die öffentliche Meinung hatten und dies von öffentlichen Stellen versucht wurde zu verhindern.

10. Twelve Days of Christmas

Weihnachten zählte im 17. Jahrhundert zu den wichtigsten Feiertagen des christlichen Kalenders. Christmas Day, der jährlich am 25. Dezember gefeiert wurde, markierte den Beginn der Twelve Days of Christmas, die Raum für verschiedene Festivitäten sowie zusätzliche Gottesdienste boten. Die zwölf Feiertage endeten schließlich mit der so genannten Twelfth Night, die u.a. titelgebend für eine von Shakespeare’s Komödien aus dem Jahr 1601 war. (Im deutschen Sprachraum ist das Stück unter dem Titel „Was ihr wollt“ bekannt.) Die zwölfte Nacht endet schließlich mit dem Dreikönigstag, der im Englischen mit „Epiphany“, d.h. Erscheinung des Herrn, bezeichnet wird, da sich Jesus ab diesem Zeitpunkt der Welt zeigte.

¹³⁷ Ebda.

¹³⁸ - „An Act for reviving of a former Act, Entitled, ‘An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for Regulating of Printing’, with some Additions and explanations [07.01.1653]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56486>, (27.10.2012).

Christmas Day galt als offizieller Feiertag, an welchem Geschäfte und andere Arbeitsplätze geschlossen blieben. Die Häuser und Kirchen wurden mit Rosmarin, Lorbeer, Efeu und Winterbeere dekoriert. Insbesondere die Winterbeere, im Englischen „Holly“ genannt, zählte zu einem wichtigen Symbol der Weihnachtszeit. Vor dem Christentum war sie Bestandteil heidnischer Bräuche, die dem Sonnengott huldigten. Haustüren wurden mit der Winterbeere zum Schutz vor bösen Geistern dekoriert. Viele heidnische Bräuche, die römische Soldaten nach England gebracht hatten, wurden bei der Christianisierung zwar übernommen, aber mit christlicher Bedeutung versehen. Folglich sollte das Dekorieren der Haustüren mit der Winterbeere als Symbol für Jesu Dornenkrone an dessen Leiden erinnern. Laut einer Legende wurden bei Jesu Kreuzigung Zweige der Winterbeere in die Krone gewoben. Diese Übernahme von heidnischen Bräuchen und Symbolen war einer der Aspekte, den die Puritaner an Weihnachten kritisierten.

Darüber hinaus führten die lang andauernden Weihnachtsfeierlichkeiten oft zu übermäßigem Alkoholkonsum, Promiskuität und Exzessen anderer Art. Inmitten dieser turbulenten Zeit wurde üblicherweise ein Mitglied der ärmeren Bevölkerung zum „Lord of Misrule“ gekrönt, während die übrigen Feiernden seine Untertanen spielten. Abgesehen von diesem Brauch zogen die Armen in der Weihnachtszeit von Haus zu Haus und baten um Speis' und Trank. Falls ihnen dies verwehrt wurde, spielten sie den Bewohnern einen Streich. Die Puritaner lehnten die im Rahmen der Weihnachtsfeste zelebrierte Ausschweifung und das sündige Verhalten der Feiernden strikt ab. Philip Stubbes (1555-1610) schrieb in „Anatomy of the Abuses“ (1583) unter dem Kapitel „Great Wickednes in Christmas“ sein Missfallen über die Weihnachtsfeierlichkeiten nieder:

„More mischief is that time committed than in all the yeere besides, what masking and mumming! wherby robbery, whoredome, murther, and what not, is committed? What dicing & carding, what eating and drinking, what banqueting and feasting is then vsed more than in all the yeere besides! to the great dishonour of God and the impouerishing of realme.“¹³⁹

Zusätzlich zu den hier erwähnten Kritikpunkten galten die Twelve Days als unerwünschtes Relikt des katholischen Glaubens in England. Sogar das Wort „Christmas“ sollte vermieden werden, da es mit der Endsilbe „mas(s)“ an katholische Messen erinnerte. Deshalb wurde Weihnachten während des Interregnums meist mit „Christtide“ bezeichnet. Die Puritaner verstanden das traditionelle Weihnachtsfest als päpstliches Brauchtum ohne biblischer Grundlage, da Gott in seinem Wort die Menschen nie dazu aufgefordert habe, die Geburt seines Sohnes dementsprechend zu feiern. Stattdessen appellierten sie an die Bevölkerung,

¹³⁹ Stubbes, Phillip, „Anatomy of the Abuses in England in Shakespere's Youth“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/philipstubbessa000990mbp#page/n9/mode/2up> 2003, (22.01.2013), S.174.

den 25. Dezember mit Gebet, Fasten und andächtigem Gedenken an die Geburt Jesu Christi zu verbringen. Im Jänner 1642, noch vor Ausbruch des Bürgerkriegs, beschloss das Parlament mit Einwilligung von Charles I, jeden letzten Mittwoch im Monat zu einem öffentlichen Fasttag zu erklären, und hoffte darauf, dass der 25. Dezember 1642 im Zuge dieser neuen Tradition auch mit Fasten verbracht werden würde. Im Folgejahr traf sich das Long Parlament, um mit gutem Beispiel voranzugehen, auch am 25. Dezember und arbeitete wie gewohnt. Als Protest gegen puritanische Maßnahmen attackierte eine Gruppe Lehrlinge die Geschäftsbesitzer auf der Cheapside, die am Christmas Day geöffnet hatten, und zwangen sie, ihre Geschäfte wieder zu schließen.¹⁴⁰ Am 19. Dezember 1644 wurde eine Ordinance mit dem Titel „An Ordinance for the better observation of the Feast of the Nativity of Christ“ erlassen, die das Verbot der Weihnachtsfeiertage bekräftigte. Da Christmas Day auf einen Mittwoch fiel, sollte er als gewöhnlicher Fasttag verbracht werden.

„Whereas some doubts have been raised whether the next Fast shall be celebrated, because it falleth on the day which heretofore was usually called the feast of the Nativity of our Saviour. The Lords and Commons in Parliament assembled doe order and ordaine that publique notice be given that the Fast appointed to be kept on the last Wednesday in every moneth ought to be observed untill it be otherwise ordered by both Houses of Parliament.“¹⁴¹

Darüber hinaus wurde in der Ordinance betont, dass dies mit größerer Demut und im Gedenken an die eigenen Sünden zu geschehen habe. Ebenso soll für die Sünden der Vorväter Buße getan werden, die Weihnachten in ein ausschweifendes Fest verwandelt hatten, um ihren fleischlichen und sinnlichen Freuden zu frönen, und Christus in Vergessenheit geraten ließen.

„[T]his day in particular is to be kept with the more solemne humiliation, because it may call to remembrance our sinnes, and the sinnes of our forefathers, who have turned this Feast, pretending the memory of Christ into an extreame forgetfulnesse of him, by giving liberty to carnall and sensuall delights, being contrary to the life which Christ himselfe led here upon earth.“¹⁴²

Polizeitruppen stellten sicher, dass Geschäfte am 25. Dezember geöffnet blieben. Dem Halten sowie Besuchen besonderer Gottesdienste wurde mit Strafen Einhalt geboten und zu diesem Anlass vorbereitete Festessen wurden konfisziert.¹⁴³ Geistliche, die mit den Forderungen des Parlaments übereinstimmten, schrieben Predigten, in welchen sie die ausschweifenden Feierlichkeiten am Weihnachtstag verurteilten und stattdessen rieten, dem Fest einen Fasttag

¹⁴⁰ Vgl. - , „Christmas Abolished. Why did Cromwell Abolish Christmas?“, *The Cromwell Association*, <http://www.olivercromwell.org/faqs4.htm>, (28.06.2012).

¹⁴¹ - , „An Ordinance for the better observation of the monethly Fast; and more especially the next Wednesday, commonly called The Feast of the Nativity of Christ, Thorowout the Kingdome of England and Dominion of Wales [19.12.1644]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56004>, (22.01.2013).

¹⁴² Ebda.

¹⁴³ Vgl. Doe, Martha, „The Puritan Ban on Christmas“, *TimeTravel-Britain. A New Website for Historical Researchers*, <http://www.timetravel-britain.com/articles/christmas/ban.shtml> 2005, (28.06.2012).

vorzuziehen. Einige dieser Predigten ließ das Parlament anschließend drucken. Der folgende Auszug ist einer Predigt von Edmund Calamy (1600-1666) entnommen:

„This day is the day which is commonly called the Feast of Christ’s Nativity, or Christmas Day, a day that hath hitherto been much abused in superstition and profaneness. I have known some that have preferred Christmas Day before the Lord’s Day, and have cried down the Lord’s Day and cried up Christmas Day. [...] This year, God, by a providence hath buried this Feast in a Fast, and I hope it will never rise again.“¹⁴⁴

Im Jänner 1645 wurde das Directory of Public Worship eingerichtet, das für eine strenge Einhaltung der Sonntage als Tage des Herrn sorgte und Ostern, Pfingsten sowie Feiertage zu Ehren katholischer Heiliger aus dem puritanischen Kalender verbannte.

Obwohl Weihnachten während der Zeit des puritanischen Interregnums offiziell verboten war, fanden dennoch im privaten Rahmen Feiern und Gottesdienste statt. Sean Cunningham, Leiter der Medieval and Early Modern Records of the National Archives in Großbritannien, schreibt: „[I]t’s no surprise that the anti-Christmas legislation was ignored by many people who continued to follow ancient traditions in secret.“¹⁴⁵ Viele trotzten den Bestimmungen des Parlaments und weigerten sich trotz der Einschüchterungsversuche und Androhungen von Strafen die traditionellen Bräuche aufzugeben. Die offizielle Schließung der Kirchen wurde ignoriert und die Bevölkerung versammelte sich am 25. Dezember heimlich, um Christi Geburt zu feiern. Auch Chris Durston schreibt über den Widerstand innerhalb der englischen Bevölkerung: „Many [...] defied the government, and despite the pressures and intimidation, refused to abandon their traditional practices. Ignoring the official closure of the churches, [...] congregations still gathered together on December 25th to celebrate Christ’s nativity.“¹⁴⁶ Ebenso bemerkt Thomas K. Hervey, dass es den Puritanern nicht gelang, den „Christmas Spirit“ auszulöschen und viele Traditionen trotz des Verbots weitergeführt wurden:

„It was found impossible, however, by all these united means, to eradicate the Christmas spirit from the land; and many of its customs and festivities continued to be observed, not only in obscure places, but even in towns, in spite of prohibition, and in spite of the disarrangement of social ties.“¹⁴⁷

Aufgrund des energischen und erfolgreichen Widerstands von Seiten der englischen Bevölkerung, ergriff das Parlament laut Bernard Capps Analyse der puritanischen Kulturreformation in „England’s Culture Wars“ Maßnahmen auf drei Ebenen:

¹⁴⁴ Predigt von Edmund Calamy, zit. n. Ashton, John, „A Righte Merrie Christmasse. The Story of Christ-Tide“, *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/files/19979/19979-h/19979-h.htm> 2006, (09.09.2012).

¹⁴⁵ Cunningham, Sean, „The original scrooge...Christmas cancelled for England“, *National Archives*, <http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/cancelled-christmas-dec-2011.pdf> 2011 (03.09.2012).

¹⁴⁶ Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“, *History Today*, <http://www.historytoday.com/chris-durston/lords-misrule-puritan-war-christmas-1642-60>, (30.08.2012).

¹⁴⁷ Hervey, Thomas K., „Book of Christmas. Descriptive of the Customs, Ceremonies, Traditions, Superstitions, Fun, Feeling, and Festivities of the Christmas Season“, *The Children’s Nursery and Its Traditions*, <http://www.childrensnursery.org.uk/christmas-traditions/christmas-book.html>, (07.09.2012), S.173.

„While Christmas had already been formally abolished, its customs and practices remained deeply entrenched, and reformers were determined to root them out. That required campaigns on three separate fronts: to convince the public that Christmas was pagan, popish, and profane; to suppress religious services; and to make shopkeepers, artisans, and labourers work as any other day, abandoning their feasting, drinking, and merry-making.“¹⁴⁸

1650 verfasste Oliver Cromwell einen Brief, worin er die Missachtung des Verbots beklagte, neue Maßnahmen durch das Parlament verlangte und Sir Henry Mildmay beauftragte, den Erfolg dieser Maßnahmen zu dokumentieren. Auslöser für das Verfassen des Briefes bot der Umstand, dass immer noch „gotteslästerliche Messen“ stattfanden, Geschäfte am 25. Dezember geschlossen blieben und Reden gegen das Weihnachtsverbot gehalten wurden.

„Report sent to S[i]r Hen[ry] Mildmay
The Councell haveing received severall
Informations that there was avery wilfull &
strict observation of the day com[m]only called
Christmasse day throughout the Cittyes of
London & Westm[inster] by agenerall keeping of
their shops shut up and that there were
Contemptuous speeches used by some
[...] They have
likewise received informations of frequent
resort unto and exercising of the idolatrous
masse in severall places to the great dishono[u]r
of Almightye God, notorious breach of the
lawes and scandal of the governm[en]t.“¹⁴⁹

Das Parlament hatte beschlossen, dem „alten Aberglauben“ mit Strafen entgegenzuwirken, sah sich jedoch mit Widerstand seitens der Bevölkerung konfrontiert. Insbesondere der Umstand, dass immer noch Abbildungen des ehemaligen Monarchen in einigen Kirchen, über Eingangstoren sowie auf manchen öffentlichen Plätzen Londons zu finden waren, war Cromwell ein Dorn im Auge.

„[...] it be
likewise reported to the Parl[amen]t that the Councell
is informed that there are still remaining
the Armes and pictures of the late King in
severall Churches Halls, upon the Gates
and in other publique places of the Citty of London.“¹⁵⁰

Aufgrund des Widerstands innerhalb der Bevölkerung diskutierte das Parlament 1656 ein erneutes Verbot der Weihnachtsfeste und forderte den Bürgermeister Londons auf, jeglichen Festveranstaltungen Einhalt zu gebieten. Allein diese Tatsache lässt darauf schließen, dass das ursprüngliche Verbot von einem nicht unwesentlichen Teil der Bevölkerung umgangen wurde, denn andernfalls wäre kein erneuter Beschluss notwendig gewesen.

¹⁴⁸ Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.20.

¹⁴⁹ Vgl. - , „Document 40. Report from Oliver Cromwell dated 1650“, *The National Archives*, http://www.nationalarchives.gov.uk/palaeography/pdf/doc_40.pdf, (03.09.2012).

¹⁵⁰ Vgl. Ebda.

„[I]t is clear even from the constant repetition of the government injunctions that it met with anything but willing acquiescence. In fact, the attack on Christmas produced instead a heated literary controversy and active, and on occasions violent measures to protect the traditional customs associated with the feast.“¹⁵¹

Erst mit der Restauration der Monarchie und der Rückkehr von Charles II wurden jegliche Verbote aufgehoben und die alten Traditionen zur Weihnachtszeit neu belebt.

„[A]lthough the English people were crushed for a time under the iron heel of the Puritan boot, they had no sympathy with their masters, nor their ways – vide the rebound, immediately after Oliver Cromwell's death, and the return to the old state of things, which has never altered since, except as a matter of fashion.“¹⁵²

Um die kontroversen Ansichten und die daraus resultierenden Ereignisse während des Interregnums näher betrachten zu können, werde ich auf die Tagebucheinträge eines Zeitzeugen zurückgreifen. Dabei widme ich mich insbesondere seinen Vermerken am 25. Dezember in den Jahren 1651 bis 1660. Bei dem besagten Zeitzeugen handelt es sich um John Evelyn (1620-1706), dessen Leben in eine ereignisreiche Zeit der englischen Geschichte fällt.

10.1. Das Tagebuch des Zeitzeugen John Evelyn

Im Gegensatz zu seinem Kollegen und Freund Samuel Pepys, dessen Tagebuch lediglich ein Jahrzehnt umfasst, begann Evelyn bereits in seiner Kindheit zu schreiben und führte diese Gewohnheit bis wenige Wochen vor seinem Tod fort. Dementsprechend umfasst sein Tagebuch die englischen Bürgerkriege, die Exekution von Charles I, das puritanische Interregnum, die Restauration, die Regierungsperioden von Charles II und James II, die Glorious Revolution sowie die Amtszeit von William of Orange und Mary II. Evelyns Tagebuch gilt heute als wichtiges zeitgeschichtliches Dokument und gibt Auskunft über das Leben und die Bräuche Englands im 17. Jahrhundert. Ebenso schrieb er über die Eingriffe des Parlaments in die Weihnachtstraditionen. Das Fest im Jahr 1641, als Weihnachten noch gefeiert werden durfte, veranstaltete Evelyn als gewählter „Master of Revels“.

„I was elected one of the Comptrollers of the Middle-Temple-Revellers, as the fashion of the Young Students & Gentlemen was; the Christmas being kept this Yeare with greate Solemnity; but being desirous to passe it in the Country, I got leave to resigne my Staffe of Office, and went with my Bro: Richard to Wotton. (Statues & heads set up in Temple hall).“¹⁵³

Der darin genannte Middle Temple ist einer der vier „Inns of Court“ in England (auf Deutsch: Anwaltskammern). Die anderen tragen die Namen Inner Temple, Lincoln's Inn und Gray's Inn. Die Inns of Court entstanden als Schulen sowie Unterkünfte und Versammlungsräume für Jusstudenten und angehende Anwälte Londons. Darüber hinaus galten sie auch als Orte

¹⁵¹ Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“.

¹⁵² Ashton, John, „A Righte Merrie Christmase. The Story of Christ-Tide“.

¹⁵³ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.41.

der Bildung für Söhne adeliger Familien, die sich Wissen über die Gesetzeslage Englands aneignen wollten: „The Inns, besides training those who would make the law their career, educated the sons of the nobility and country gentry, as well as for those others who would require some knowledge of the law in their lives.“¹⁵⁴ Dabei wurde unter anderem auch die Lehrmethode angewandt, politische Debatten zu Anschauungszwecken nachzuspielen. Die Inns hielten engen Kontakt mit dem Hof und dem Parlament und wurden von vielen einflussreichen Männern besucht, wie zum Beispiel von Sir Francis Drake. Abbildung 8.1. zeigt das erste Gemälde des Middle Temple, das im Jahre 1830 angefertigt wurde. Bei Abbildung 8.2. handelt es sich um eine Fotografie aus dem Jahr 1896, die das Interieur des Middle Temple zeigt. Die so genannte „Hall“ stellte das Zentrum des Lebens in den Inns dar und bot unter anderem Raum für Theateraufführungen zu festlichen Anlässen. William Shakespeares „Twelfth Night“ wurde 1602 dort uraufgeführt. Auch die Masque „The Triumph of Peace“ fand 1633 in dem Saal des Middle Temple statt.¹⁵⁵



Abb. 8.1. Gemälde des Middle Temple (1830)



Abb. 8.2. Versammlungssaal (1896)

Ebenso ist davon auszugehen, dass John Evelyn an diesem Ort die besagte Weihnachtsfeier veranstaltet hatte. Gillian Darley schreibt in dessen Biographie:

„That Christmas [1641] Evelyn was master of revels at Middle Temple [...], the last time such festivities were allowed. The unruly feasts that used to mark the occasion in the Inns of Court had already been suppressed, ‘musicke, gaming or any publique noise or show’ having been forbidden. In their place Evelyn set up a series of bronzed plaster busts of the caesars in Middle Temple Hall, an improving, yet decorative, effect to impress the young lawyers.“¹⁵⁶

Da Musik, Spiele und jeglicher öffentliche Lärm bereits verboten waren, entschied Evelyn, eine Reihe bronzenener Büsten der Kaiser in der Halle des Middle Temple als Dekoration aufzustellen, um die jungen Anwälte zu beeindrucken. Die Weihnachtsfeiern der Inns of

¹⁵⁴ - , „The Sixteenth Century“, *Middle Temple*, http://www.middletemple.org.uk/the_inn/History_of_the_Inn/The_Sixteenth_Century.html, (07.09.2012).

¹⁵⁵ Vgl. Ebda.

¹⁵⁶ Darley, Gillian, *John Evelyn. Living for Ingenuity*, New Haven, London: Yale U.P. 2006, S.31-32.

Court hatten zu Evelyns Lebzeiten bereits Berühmtheit erlangt und die vier Häuser übertrumpften sich gegenseitig in der Pracht und Größe ihrer Feiern. Diese Tradition hatte ihren Ursprung bereits während der Herrschaft von Henry VI, wuchs in ihrer Berühmtheit jedoch erst unter Henry VIII: „The Christmas celebrations seem to have been kept by this society from as early a period as the reign of Henry VI. ; although it was not until the reign of Henry VIII. that they began to grow in celebrity, - or, at least, that we have any account of their arrangements.“¹⁵⁷ Seit dieser Zeit wurde die Tradition der Weihnachtsfeiern in den Inns weitergeführt: „The celebrations at the inns of court were, from time to time, continued – down to the period of the civil troubles which darkened the reign of Charles I.“¹⁵⁸ John Evelyn, der sich selbst den Royalisten zugehörig fühlte, befiel eine Melancholie nach Ausbruch des Krieges. Folglich zog er sich aus dem öffentlichen Leben zurück, wo er sich auch zuvor nur sporadisch involviert hatte, ging viel auf Reisen in Kontinentaleuropa und beschäftigte sich während des Interregnums mit Gärtnerei. „Compared to many of his contemporaries, Evelyn’s overt involvement in royalist politics was minimal and sporadic, giving him the advantage of remaining an unmarked man.“¹⁵⁹ 1652 kehrte er von seinen zahlreichen Reisen, die ihn u.a. nach Frankreich geführt hatten, zurück und überquerte von nun an nicht mehr den Ärmelkanal. Da er ab diesem Zeitpunkt ausschließlich in England ansässig war, habe ich seine Einträge der folgenden acht Jahre insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Weihnachtsfeiern betrachtet. Im Jahre 1652 schrieb John Evelyn:

„December 25 Christmas day [no sermon anywhere, so observd it at home, the next day] we went to Lewsham, where was an honest divine preach’d on 21 Matt: 9. celebrating the Incarnation, for on the day before, no Churches were permitted to meete &c: to that horrid passé were they come.“¹⁶⁰

Auch 1653 schrieb Evelyn am Weihnachtstag: „25 Christmas-day, no Churches <or> publique Assembly, I was faine to passé the devotions of that blessed day with my family at home.“¹⁶¹ Am 25. Dezember 1654 ist ein ähnlicher Eintrag zu finden: „25 Christmas-day, were no public offices in Churches, but penalties to the observers: so as I was constrained to celebrate it at home.“¹⁶² Nachdem er in diesen Jahren keine Gottesdienste gefunden hatte, die er zu Weihnachten besuchen konnte, lud er 1654 seine Nachbarn ein, um den Abend gemeinsam nach alter Tradition zu verbringen. In den folgenden Jahren sind bis auf einen kurzen Vermerk, dass es viel geschneit hatte, im Dezember keine Einträge bezüglich einer

¹⁵⁷ Hervey, Thomas K., „Book of Christmas“, S.140.

¹⁵⁸ Ebda., S.142.

¹⁵⁹ Darley, Gillian, *John Evelyn. Living for Ingenuity*, S.34.

¹⁶⁰ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.84.

¹⁶¹ Ebda., S.86.

¹⁶² Ebda., S.97.

offiziellen Weihnachtsfeier zu finden. 1657 nahm er schließlich an einer großen Versammlung in der Excester Chapell in London teil, um gemeinsam mit anderen Gläubigen die Geburt Christi zu feiern. Evelyn berichtet von dem Ereignis wie folgt:

„25, I went with my Wife &c: to Lond: to celebrate Christmas day. Mr. Gunning preaching in Excester Chapell on 7: Micha 2. Sermon Ended, as he was giving us the holy Sacrament, The Chapell was surrounded with Souldiers: All the Communicants and Assembly surpriz'd & kept Prisoners by them, some in the house, others carried away: It fell to my share to be confined to a roome in the house, where yet were permitted to Dine with the master of it, the Countesse of Dorset, Lady Hatton & some others of quality who invited me: In the afternoone came Collonel Whaly, Goffe & others from Whitehall to examine us one by one, & some they committed to the Martial, some to Prison, some Committed:

When I came before them they tooke my name & aboard, examined me, why contrarie to an Ordinance made that none should any longer observe the superstitious time of the Nativity (so esteem'd by them) I durst offend, & English, & particularly pray for Charles stuard, for which we had no Scripture: I told them we did not pray for Cha: Steward but for all Christian Kings, Princes & Governors: The<y> replied, in so doing we praied for the K. of Spaine too, who was their Enemie, & a Papist, with other frivolous & insnaring questions, with much threatening, & finding no colour to detain me longer, with much pittie of my Ignorance, they dismiss'd me: These were men of high flight, and above Ordinances: & spake spiteful things of our B: Lords nativity: so I got home late the next day blessed by God: These wretched miscreants, held their muskets against us as we came up to receive the Sacret Elements, as if they would have shot us at the Altar, but yet suffering us to finish the Office of Communion, as perhaps not in their Instructions what they should do in case they found us in that Action.“¹⁶³

Der beschriebene Vorfall ist beispielhaft für die Maßnahmen seitens der Regierung, jedwede Versammlung oder Feier anlässlich der Geburt Christi zu unterbinden. Darüber hinaus zeigt Evelyns Eintrag das Unverständnis der Gläubigen gegenüber dieser Vorgehensweise. Die folgenden Jahre in seinem Tagebuch beinhalten wieder Einträge wie die vorhergegangenen. Am 25. Dezember 1658 schreibt Evelyn beispielsweise nur: „Here was no publique Service, but what we privately us'd.“¹⁶⁴ Ab 1660 wurde mit der Rückkehr von Charles II das Besuchen von feierlichen Gottesdiensten zu Weihnachten wieder offiziell Tradition in England.

10.2. Literarische Streitgespräche über das Verbot von Weihnachten

Abgesehen von dem Widerstand innerhalb der Bevölkerung, die dem Weihnachtsverbot durch das Besuchen geheimer Gottesdienste bis hin zu gewalttätigen Ausschreitungen trotzten, publizierten Autoren anonym Pamphlete, in welchen sie für die Einhaltung des traditionellen Festes argumentierten. Der königstreue Geistliche Edward Fisher schrieb 1644 ein Traktat mit dem Titel „The Feast of Feasts“ und führte darin mehrere Argumente an, warum Weihnachten wie bisher gefeiert werden sollte. Unter anderem war er der Überzeugung, dass der 25. Dezember gegenüber so mancher Kritik das ideal gewählte Datum für den Weihnachtstag sei. In seinem Traktat kommt Fisher zu dem Schluss, dass das Verbot des Festes im Grunde eine

¹⁶³ Ebda., S.105.

¹⁶⁴ Ebda., S.110.

Verfolgung der Church of England darstellt, und fordert seine Leser auf, die Traditionen beizubehalten und an die folgenden Generationen weiterzugeben: „Let us stand fast, and hold traditions which we have been taught, let us make them knowne to our children, that the generations to come may know them [...] that they may not forget the workes of God.“¹⁶⁵ George Palmer, ein Geistlicher aus Canterbury, publizierte im Dezember 1648 ebenfalls eine Verteidigungsschrift des Weihnachtsfestes, die er mit „The Lawfulness of the Celebration of Christ’s Birthday Debated“ betitelte. Darin argumentiert er, dass das exakte Datum von Christi Geburt nebensächlich wäre, da Weihnachten als eine jährlich wiederkehrende Zeit der Erinnerung dienen solle. Darüber hinaus fordert er, das Weihnachtsfest nicht mit dem Argument abzuschaffen, es beruhe in erster Linie auf katholischen Traditionen.¹⁶⁶

Im Jänner 1645 wurde die Satire „The Arraignment, Conviction and Imprisoning of Christmas“ geschrieben und veröffentlicht. Der Autor verbirgt seine Identität hinter dem Pseudonym „Simon Minced-Pie“. Es handelt sich dabei um ein Zwiegespräch zwischen einem Londoner Marktschreier (Cryer) und einer royalistischen Adelligen (Lady), die sich nach dem Verbleib von Father Christmas erkundigt.¹⁶⁷ Der Cryer informiert sie, dass die Zeiten für Father Christmas an Bedeutung verloren haben und er lediglich in katholischen Vierteln willkommen geheißen wird. Weiters erzählt er ihr von dessen Verhaftung sowie Ausbruch aus dem Gefängnis:

„The poor old man upon St. Thomas his day was arraigned, condemned, and after conviction cast into prison amongst the King’s Souldiers; fearing to be hanged, or some other execution to be done upon him, and got out at so narrow a passage, between two Iron Bars of a Window, that nothing but only his old gray beard and hoarie haire of his head stuck there, but nothing else to be seen of him; and, if you will have that, compound for it, lest it be sold among the sequestred goods, or burnt with the next Popish pictures, by the hand of the hangman.“¹⁶⁸

Der Cryer bedauert, dass sich seit dem Verschwinden von Father Christmas die Zeiten geändert haben. Insbesondere die ärmere Bevölkerung leidet darunter, da sie zwar wie jedes Jahr zur Weihnachtszeit von Haus zu Haus ziehen und auf die Nächstenliebe ihrer Mitmenschen hoffen, aber nur auf Ablehnung stoßen und schließlich ihre Hoffnungslosigkeit im Wirtshaus ertränken.

„The poor are sorry for it, for they go to every door a-begging as they were wont to do (*Good Mrs., somewhat against this good Time*); but Time was transformed (*Away, begone, here is not for you*); and so they, instead of going to the Ale-house to be drunk, were fain to work all the Holidayes. The

¹⁶⁵ Fisher, Edward, „The Feast of Feasts; Or The Celebration of the Sacred Nativity of Our Blessed Lord and Saviour Jesus Christ [Oxford 1644]“, *Apologetic and Historical Works Regarding the Date and Celebration of our Savior’s Nativity*, www.dec25th.info/pdf%20books/Feast%20of%20Feasts.pdf, (22.01.2013), S.30.

¹⁶⁶ Vgl. Capp, Bernard, *England’s Culture Wars*, S.20.

¹⁶⁷ Vgl. Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“.

¹⁶⁸ *The Arraignment, Conviction and Imprisoning of Christmas* (1645), zit. n. Ashton, John, „A Righte Merrie Christmasse. The Story of Christ-Tide“.

Schollers came into the Hall, where their hungry stomachs had thought to have found good Brawn and Christmas pies, Roast Beef and Plum-porridge; but no such matter. Away, ye prophane, these are superstitious meats; your stomachs must be fed with wholesome doctrine. Alas, poor tallow-faced Chandlers, I met them mourning through the streets, and complaining that they could get no vent for their Mustard, for want of Brawn.¹⁶⁹

Während nun Mitglieder aus allen Gesellschaftsschichten, Jusstudenten wie Kerzenmacher, unter dem Verbot von Weihnachten zu leiden hatten, hatte ihnen Father Christmas die Jahre zuvor stets eine gute Zeit beschert. Der Cryer erinnert sich an Bräuche der Weihnachtszeit und erwähnt unter anderem „musicks, Giggs, Dances, and Mummings.“ Nach seinen ausführlichen Erläuterungen bringt auch die Lady ihre Befürwortung von Weihnachten zum Ausdruck und erklärt sich sogar bereit, heimlich ihre Türen für Father Christmas zu öffnen:

„If ever the Catholics or bishops rule again in England they will set the church doors open on Christmas Day, and we shall have mass at the High Altar as was used when the day was first instituted, and not have the holy Eucharist barred out of school, as school boys do their masters against the festival. What, shall we have our mouths shut to welcome old Christmas. No, no, bid him come by night over the Thames and we will have a bark door open to let him in. I will myself give him his diet for one year to try his fortune, this time twelve months may prove better.“¹⁷⁰

Im Dezember 1648 wurde ein Stück mit ähnlicher Thematik unter dem Titel „Women Will Have Their Will or Give Christmas His Due“ veröffentlicht und richtete sich dabei primär an eine weibliche Leserschaft. Das Stück umfasst einen Dialog zwischen Mistress Custom, die ihr Haus für das Weihnachtsfest dekoriert, und Mistress New-Come, die auf das Verbot desselbigen durch das Parlament hinweist. Mistress Custom entgegnet daraufhin:

„I should rather and sooner forget my mother that bare me and the paps that gave me suck, than forget this merry time, nay if thou had'st ever seen the mirth and jollity that we have had at those times when I was young, thou wouldst bless thyself to see it.“¹⁷¹

Mistress New-Come erinnert sie daran, dass sie den Beschluss des Parlaments zu achten habe, welcher jegliche Weihnachtsfeierlichkeiten verbietet. Mistress Custom gibt jedoch zur Antwort, dass sie unter der Autorität des Parlaments noch mehr zu leiden hätte als unter der ihres Mannes, der sie zwar gelegentlich schlägt, ihr jedoch eine gefüllte Geldtasche sowie einen gefüllten Magen garantiert:

„God deliver me from such authority; it is a Worser Authority than my husband's, for though my husband beats me now and then, yet he gives my belly full and allows me money in my purse... Cannot I keep Christmas, eat good cheer and be merry without I go and get a licence from the Parliament. Marry gap, come up here, for my part I'll be hanged by the neck first.“¹⁷²

¹⁶⁹ Ebda.

¹⁷⁰ Ebda.

¹⁷¹ Taylor, John, *Women Will Have Their Will or Give Christmas His Due* (Dezember 1648), zit. n. Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“.

¹⁷² Ebda.

Diese satirischen Stücke, die für den Erhalt des Weihnachtsfestes plädierten, wurden nicht nur als gedruckte Dramen verbreitet, sondern auch tatsächlich in Gasthäusern und auf Marktplätzen rezitiert. Darüber hinaus wurden bei diesen Veranstaltungen Volkslieder und Balladen dargeboten.

Als Gegenangriff zu den befürwortenden Pamphleten und satirischen Stücken schrieb Joseph Hemming in „Certain Queries Touching the Rise and Observation of Christmas“ (1648), dass Weihnachten aufgrund des unsicheren Datums von Christi Geburt zeitlich nicht einzuordnen sei, aufgrund der fehlenden biblischen Grundlage als rein menschliche Erfindung zu betrachten sei und es sich in Wahrheit um ein abergläubisches Relikt des Papsttums handle. Hemming argumentierte, dass Weihnachten als christliche Version des römischen Mittwinterfestes und dessen Traditionen als Relikte heidnischer Bräuche überliefert wurden.¹⁷³ Denselben Standpunkt vertrat auch Thomas Mockett in seiner Abhandlung „Christmas, The Christians Grand Feast“. Er verurteilte Weihnachtstraditionen als heidnisch und gotteslästernd, brachten sie doch Ausschweifung, Luxus, Alkoholkonsum, Tanz, Kartenspiel und Theateraufführungen mit sich:

„all the heathenish customs and pagan rites and ceremonies that the idolatrous heathens used, as riotous drinking, health drinking, gluttony, luxury, wantonness, dancing, dicing, stage-plays, interludes, masks, mummeries, with all other pagan sports and profane practices.“¹⁷⁴

Thomas Mockett nennt in seiner Aufzählung heidnischer Brauchtümer auch volkstheatrale Praktiken („masks, mummeries [...] [and] all other pagan sports and profane practices“), die insbesondere zur Weihnachtszeit stattfanden und das Thema des folgenden Kapitels bilden.

10.3. „Masks, Mummeries, with all other pagan sports and profane practices“

In dem zuvor zitierten Auszug von Thomas Mocketts Abhandlung gegen die traditionellen Weihnachtsfeiern finden auch volkstheatrale Praktiken Erwähnung. Einerseits verwendet Mockett die Bezeichnung „Masks“ und spricht somit die damals übliche Gewohnheit von Amateurschauspielern an, sich der Verkleidung und der Maske zu bedienen, um nicht erkannt zu werden. Andererseits nennt Mockett den Begriff „Mummeries“, der heute als gängige Bezeichnung für das englische Volkstheater im Allgemeinen verwendet wird. Interessant ist, dass viele volkstheatrale Praktiken im 17. Jahrhundert einer saisonalen Einordnung unterlagen und sich auf die Weihnachtszeit beschränkten. Somit waren sie automatisch von den Verboten durch das puritanische Parlament betroffen. In diesem Kapitel werde ich die unterschiedlichen

¹⁷³ Vgl. Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.20.

¹⁷⁴ Mockett, Thomas, „Christmas. The Christians Grand Feast“, zit. n. Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“.

Ausprägungen des englischen Volkstheaters und deren Bedeutung im Rahmen der Twelve Days of Christmas näher beleuchten. Dabei erläutere ich zuerst den Brauch der Morris Tänze, orientiere mich anschließend an Peter Millingtons Klassifikation der Quack Doctor Plays und gehe letztlich auch auf die verwendeten Kostüme der Darsteller ein.

Morris Dancing ist eine beinahe 700 Jahre alte Tradition aus England, die erstmals 1448 schriftlich erwähnt wurde. Die Etymologie von „Morris“ ist nicht eindeutig geklärt, aber es wird vermutet, dass der Begriff von „Moorish“ bzw. „Morisco“ stammt. Möglicherweise hat er seine Wurzeln im Rumänischen „Morisca“, was mit Mühle bzw. Ratsche zu übersetzen wäre. Wenngleich die Tradition bereits seit dem frühen 15. Jahrhundert existiert, hat sich die Bezeichnung Morris Dance erst im 17. Jahrhundert herausgebildet. Obwohl meist England mit dieser Tanztradition in Verbindung gebracht wird, handelt es sich nicht ausschließlich um ein englisches Phänomen, da sie ebenso in anderen Ländern Europas praktiziert wurde. Im deutschen Sprachraum wurde ebenfalls im 15. Jahrhundert der so genannte Moriskentanz aufgeführt, in Italien und Spanien die Moresca bzw. Morisca und auch in Frankreich galten Morisques als traditionelle Volkstänze.

In England wird zwischen verschiedenen Arten des Morris Tanzes unterschieden: Zu den bekanntesten zählen die Cotswold Tradition und die Border Tradition. Erstere hatte ihren Ursprung in der namensgebenden Stadt Cotswold. Die Tänzer trugen weiße Hemden mit einer Tunika und einem Hut, der mit Blumen dekoriert war. Während des Tanzes verwendeten sie Tücher oder Holzstöcke, um ihre Handbewegungen besser sichtbar zu machen. Zusätzlich befestigten sie Schellen an ihren Füßen und ein Musiker begleitete sie auf einer Pflöfe oder Trommel. Die Tänzer der Border Tradition traten hingegen in Begleitung von mehreren Musikern auf, die Flöten und/oder Trommel spielten. Diese ebenso bekannte Tradition erhielt ihren Namen durch ihr Aufkommen an der englisch-walisischen Grenze („border“). Als charakteristischstes Merkmal galten die schwarz bemalten Gesichter der Tänzer. Ursprünglich diente dies der Verkleidung, um von den umstehenden Betrachtern nicht erkannt zu werden. Da es sich bei den Tänzern um arme Landarbeiter handelte, die durch ihre Straßenauftritte Geld erbettelten, vermieden sie bewusst mithilfe der schwarzen Bemalung, ihre Identität vor den Grundbesitzern bekannt zu geben. Sie trugen ihren einzigen Mantel und einen mit Federn dekorierten Hut. Die zerlumpte Mäntel setzten sich schließlich als traditionelle Bekleidung der Border Tradition durch, sodass später für die Kostüme sogar Stoffreste und Lumpen auf die Mäntel genäht wurden.

Üblicherweise wurde jede Morris Tanz Gruppe von einem so genannten „Fool“ begleitet, der die Aufführung mit humorvollen Worten einleitete, die Umstehenden unterhielt und

schließlich das Geld einsammelte. Weiters war eine Person in Verkleidung eines realen oder mythologischen Tieres Teil der Truppe und diente ebenso wie der Fool der Unterhaltung des Publikums. Besonders beliebt war die Figur des Pferdes, wie auf folgendem Gemälde mit dem Titel „Thames at Richmond, with the Old Royal Palace“ aus dem Jahr 1620 abgebildet ist. Abbildung 9.2. zeigt einen vergrößerten Ausschnitt, auf dem die Figur des so genannten „Hobby Horse“ besser zu erkennen ist.



Abb. 9.1. The Thames at Richmond



Abb. 9.2. Morris Tänzer

Im beginnenden 16. Jahrhundert wurden Morris Tänze im Rahmen kirchlicher Feste veranstaltet. Geistliche brauten und verkauften Bier, um Geld für die Instandhaltung sowie Errichtung der Kirchengebäude zu sammeln. Den Rahmen für den Verkauf des Bieres boten Feierlichkeiten zu Pfingsten (Whitsun Ale), Taufen (Christening Ale) oder Hochzeiten (Bride's Ale). Abgesehen von diesen kirchlichen Anlässen waren Morris Tänze auch Bestandteil der jährlichen Lord Mayor Shows in London.

Zu den bekanntesten Tänzern des 17. Jahrhunderts zählt William Kempe, der gemeinsam mit William Shakespeare den Lord Chamberlain's Men angehörte. Innerhalb der Schauspieltruppe war er stets für die komischen Rollen zuständig und prägte während seiner Theatertätigkeit Figuren wie Bottom aus „A Midsummer Night's Dream“ und Falstaff aus „Henry IV“. ¹⁷⁵ Nach einem Zerwürfnis mit einem Kollegen stieg er 1600 aus der Truppe aus, zog durch die Provinzen und tanzte als Attraktion für sein Publikum neun Tage lang. Seine Reise führte ihn von London bis nach Norwich. Da einige ihm diese Leistung anzweifeln, schrieb er schließlich seine Erlebnisse unter dem Titel „Kemps nine daies vvonder. Performed in a daunce from London to Norwich“ nieder. (Abb. 10.) Folglich ging dieses Ereignis auch als „Nine Daies Wonder“ in die Geschichte ein und verschaffte Kempe Berühmtheit.

¹⁷⁵ Vgl. Thomson, Peter, „Clowns, fools and knaves: stages in the evolution of acting“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge U.P. 2004, S.412.

Kemps nine daies vvonder.

Performed in a daunce from
London to Norwich.

*Containing the pleasure, paines and kinde entertainment
of William Kemp betweene London and that Citty
in his late Morrice.*

Wherein is fomewhat fet downe worth note; to reprooue
the slaunders spred of him: many things merry,
nothing hurtfull.

Written by himselfe to satisfie his friends.



LONDON

Printed by E. A. for Nicholas Ling, and are to be
folde at his shop at the west doore of Saint
Pauls Church 1600.

Abb. 10. Kemps nine daies vvonder

Die so genannten Mumming Plays sind mit der Morris Tanz-Tradition in Verbindung zu setzen. Diese englischen Volksstücke wurden nicht von Wandertruppen, sondern von Mitgliedern der ansässigen Bevölkerung aufgeführt, die zu gegebenen Festzeiten ihr schauspielerisches Können unter Beweis stellten. Sie wurden „Mummers“ genannt, woraufhin sich „Mummers’ Play“ bzw. „Mumming Play“ als Sammelbegriff für jegliche englischen Volksstücke durchgesetzt hat. Der etymologische Ursprung des Begriffs geht auf das Wort „mum“ aus dem Mittelenglischen zurück, das mit still bzw. stumm zu übersetzen wäre. Ursprünglich handelte es sich bei Mumming Plays tatsächlich um stumme Darbietungen und Pantomime. Schließlich wurden den Aufführungen Dialoge hinzugefügt, die von Generation zu Generation mündlich weitergegeben wurden. Einige Historiker behaupten, dass die Tradition des Mumming Play als Verabschiedung des alten Jahres und Begrüßung des erwachenden Frühlings zu verstehen sei und dementsprechend auch im Rahmen der zwölfwägigen Weihnachtsfeiern stattfand. Die Truppen zogen von Haus zu Haus und führten ihr kurzes Stück in den jeweiligen Wohnräumen auf. Andere traten öffentlich auf Marktplätzen oder Straßenecken auf.

Ein weiterer möglicher Ursprung der Mumming Plays ist in Fosbrokes „Encyclopedia of Antiquities“ zu finden, der die Herkunft der Mumming Plays auf Feste zu Ehren des römischen Gottes Saturn zurückführt. Die Saturnalien fanden ursprünglich zwischen dem 17. und 23. Dezember statt. Das Fest ging auf die Gründung des Saturntempels am Forum Romanum zurück und umfasste ein Opfer an besagtem Ort als auch ein öffentliches Bankett. Während der Feiertage wurden Geschenke überreicht, Karten gespielt und Alkohol konsumiert. In seiner Enzyklopädie schreibt Fosbroke: „Mummers, &c. These were amusements derived from the Saturnalia, and so called from the Danish Mumme, or Dutch Momme, disguise in a mask.“¹⁷⁶ Somit leitet er die Wortbedeutung vom dänischen „Mumme“ bzw. holländischen „Momme“ her. Auch im Griechischen ist „Mommo“ mit Maske zu übersetzen. Im 14. Jahrhundert war bei Hof die theatrale Praxis der Maskierung, die unter dem Begriff „Momerie“ bekannt war, von großer Beliebtheit und hielt schließlich auch auf der Straße Einzug. Im englischen Mittelalter sind Mummers dokumentiert, die Masken trugen und zur Belustigung der Zuschauenden tanzten und herumtollten, jedoch keine Theaterstücke aufführten.

Für seine PhD Recherche zu dem Thema „The Origins and Development of English Folk Plays“ an der Universität von Sheffield stellte Peter Millington eine Sammlung von Folk Play Scripts zusammen, die auch online zur Verfügung steht.¹⁷⁷ Die ursprüngliche Klassifizierung dieser Volksstücke unterschied zwischen Hero/Combat Plays, Plough Plays und Sword Dance Plays. Als Überbegriff diente die Bezeichnung „Mummers’ Play“ bzw. „Mumming Play“. Peter Millington entschied sich für eine neue Klassifizierung und orientierte sich dabei an charakteristischen Dialogzeilen sowie den Dramatis Personae. Folglich führte er den Begriff „Quack Doctor Play“ ein, da die Figur des Doktors den zentralen Aspekt dieser Volksstücke darstellte. Der Doktor übernahm die Funktion des dramaturgischen Mittels Deus Ex Machina, da er am Ende auftrat und den Verletzten heilte oder den Getöteten wieder zum Leben erweckte. Der Tod eines Charakters und dessen Auferstehung mithilfe der Wunderkräfte des Doktors symbolisierte Tod und Wiedergeburt der Natur, den Übergang zwischen Winter und Frühling. Dementsprechend fanden diese Volksstücke im Rahmen der Weihnachtsfeiern statt, im Zuge dessen das vergangene Jahr verabschiedet und das neue Jahr begrüßt wurde. Die Heilung durch den Doktor war meistens mit komischen Dialogen verbunden und stellte die zentrale Szene des Stücks dar. Peter Millington schreibt, dass Quack Doctor Plays in England

¹⁷⁶ Fosbroke, Thomas Dudley, „Encyclopedia of Antiquities, and Elements of Archaeology, Classical and Mediaeval“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/encyclopediaofan1825fosb2#page/n7/mode/2up> 2011, (22.01.2013), S.595.

¹⁷⁷ Vgl. Millington, Peter T., „Historical Database of Folk Play Scripts“.

bezüglich ihrer Figurenkonstellation und stereotypischen Handlung von Stücken der italienischen *Commedia dell' Arte* beeinflusst wurden. Insbesondere die Figur des Dottore war maßgeblich für den englischen „Doctor“. Darüber hinaus berichtet dieser während den Aufführungen häufig, sein medizinisches Wissen von seinen Reisen u.a. aus Italien mitgenommen zu haben. Zu einem charakteristischen Merkmal der *Commedia dell' Arte*, welches auch in den englischen Volksstücken zu finden ist, zählen die typenhaften Figuren, die sich bereits durch ihr Kostüm bzw. ihre besonderen Attribute definieren. Weiters sind Pantomime sowie derbe Komik wesentliche Elemente der Aufführungen. Trotz dieser Parallelen existieren jedoch keine Berichte, dass auch Textpassagen übernommen wurden. Ein ähnliches Phänomen zu Quack Doctor Plays zeigt sich in den Darbietungen der Scheinärzte auf Jahrmärkten, die dort ihre selbst gebrauchte Medizin zu verkaufen versuchten und sich dabei auch theatraler Mittel bedienten. Die Darsteller in Quack Doctor Plays zielten nicht auf den Verkauf von Heilmitteln ab, sondern konzentrierten sich ausschließlich auf ihre theatrale Darbietung. Dabei war es aber durchaus beliebt, das Verhalten dieser Scheinärzte zu parodieren.

Als Subkategorie der Quack Doctor Plays ordnet Peter Millington Hero/Combat Plays ein, die wohl populärste Form des englischen Volksstückes. Üblicherweise begannen sie mit einem einführenden Prolog, woraufhin der Held und der Antagonist auftraten, sich gegenseitig herausforderten und schließlich mit Schwertern im Duell gegenüberstanden. Einer von ihnen wurde in Folge dessen getötet. Es handelte sich hierbei nicht immer – wie zu erwarten wäre – um den Antagonisten. Der Doktor wurde herbeigerufen und vollführte die übernatürliche Heilung. Abschließend wurde ein Lied vorgetragen und die Umstehenden um eine Entlohnung der Schauspieler gebeten. Der Held trug meistens den Namen King George, Prince George oder Saint George. In englischen Legenden, die auf die Zeit der Kreuzritter zurückgehen, ist er als heldenhafter Drachentöter bekannt. Zwei Figuren, die insbesondere im Süden Englands bis nach London auftraten, waren Turkish Knight, der in Hero/Combat Plays den Gegenspieler des Helden verkörperte, und Father Christmas, der oft als Spielleiter (Presenter) fungierte.

Peter Millington hat ein Stück aus dem Jahr 1653 dokumentiert, das mit „Vindication of Christmas“ übertitelt ist. Es handelt sich dabei um das einzige in seiner Sammlung dokumentierte Stück, das in meinen Analysezeitraum (1642-1660) fällt. Der Autor als auch der exakte Aufführungsort sind unbekannt. Lediglich die folgenden Zeilen, die von Father Christmas gesprochen wurden, sind überliefert:

„Let's dance and sing, and make good chear,
For Christmas comes but once a year :
Draw hogshead dry, let flagons fly,
For now the bells shall ring ;
Whilst we endeavour to make good
The title 'gainst a King.“¹⁷⁸

Der Titel dieses kurzen Stücks kann mit Rechtfertigung bzw. Verteidigung von Weihnachten übersetzt werden. Somit ordnet sich das Volksstück in den Diskurs über das Für und Wider der traditionellen Weihnachtsfeiern ein. Der Monolog appelliert an das Publikum, zu tanzen und zu singen und sich zu freuen, da Weihnachten nur einmal im Jahr stattfindet. Auch die politische Situation wird kurz angesprochen: Der Begriff „Title“ ist in diesem Kontext mit Urteil bzw. Rechtsanspruch zu übersetzen. Father Christmas fordert seine Zuhörer in dem letzten Vers auf, das Urteil gegen den König wieder gutzumachen. Somit gilt „Vindication of Christmas“ einerseits als Befürwortung von Weihnachten und andererseits als Appell zur Versöhnung mit dem Königshaus. Diese beiden Aspekte standen zur damaligen Zeit durchaus miteinander in Zusammenhang, da traditionelle Weihnachtsfeste (als auch eine florierende Theaterpraxis) mit der royalistischen Herrschaft assoziiert wurden.

Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Hero/Combat Plays, die bisher nur mündlich von Generation zu Generation weitergegeben wurden, erstmals in Form von Pamphleten oder so genannten Chapbooks gedruckt. Das älteste überlieferte Chapbook stammt von J. White in Newcastle und trägt den Titel „Alexander and the King of Egypt. A Mock Play as it is Acted by the Mummers every Christmas“. Das exakte Datum der Veröffentlichung ist unbekannt, aber es wird geschätzt, dass es zwischen 1746 und 1769 erschienen ist. In „Introducing the Folk Plays of England“ rekonstruiert Ron Shuttleworth ein Hero/Combat Play, indem er sich an Chapbooks orientiert und häufig verwendete Verse miteinander kombiniert. Zu den auftretenden Figuren zählen Father Christmas, der den Prolog spricht und während der Handlung als Spielleiter fungiert; der Held Saint George; sein Gegenspieler Bold Slasher; der Doktor; Beelzebub, der die Umstehenden um Geld bittet, und Big Head, der ein abschließendes Lied singt.

„FATHER CHRISTMAS (The Presenter)
In comes I, old Father Christmas, welcome or welcome not.
I hope old Father Christmas will never be forgot.
Room, room, give us room to rhyme
We come to show activity this merry Christmas time.
And if you don't believe what I say
Step in, St. George, and clear the way.

¹⁷⁸ Anon., „Vindication of Christmas“, 1653, *Historical Database of Folk Play Scripts*, Hg. Peter Millington, <http://www.folkplay.info/Texts/65-----vc.htm> 2007, (28.06.2012).

ST. GEORGE (The Hero)

In comes I, St. George, a noble knight.
I shed my blood for England's right.
I am a mighty champion, a man of courage bold
And by my valour I won three crowns of gold
Where is the man that dare before me stand?
I'll cut him down with my all-conquering hand.

BOLD SLASHER (The Adversary)

In comes I, Bold Slasher, come from Turkey Land.
I am the man that dare before you stand.
I'll hack you and cut you as small as flies
And send you to the cookshop to make mince-pies.

ST. GEORGE

Then mind thy body and guard thy head
For with my sword I'll leave thee dead.

(They fight. Slasher falls.)

FATHER CHRISTMAS

Oh Mercy, St. George, what hast thou done.
Thou hast slain my one and only son.
Is there a doctor to be found
To cure this man bleeding on the ground?

DOCTOR

In come I, the Doctor brave and good
And with my hand I can stop the blood.

FATHER CHRISTMAS

How came you a doctor?

DOCTOR

By my travels.
I've been to Italy, Titaly, France and Spain
And now I'm back to cure the diseases of England again.

FATHER CHRISTMAS

What is your fee, Doctor?

DOCTOR

Ten pounds is my fee
But as you are an honest man, ten guineas I'll take of thee.
I have a battle by my side
It's fame has spread both far and wide.
The stuff therein is called Elecampane.
It will bring the dead to life again
- Here, Jack, take a sip from my bottle.
Let it run right down thy throttle.
- Rise up now.

BEELZEBUB

In come I, Beelzebub
Over my shoulder I carry a club.
In my hand a dripping pan.
Please to give us all you can.

FATHER CHRISTMAS

A pint of your Christmas ale, sirs
Would make us merrily sing
But money in our box is a far better thing.

BIG HEAD

In come I that ain't been yet
With my big head and little wit.
My head's so big and my wit's so small
I'll sing a song to please you all.

(he sings and all leave)¹⁷⁹

Obwohl dieses Stück aus den Textzeilen mehrerer Chapbooks rekonstruiert und somit in dieser Form nicht aufgeführt wurde, gibt es dennoch einen guten Einblick, wie Hero/Combat Plays stattgefunden haben könnten. Üblicherweise verschafft der Presenter zu Beginn seinen Schauspielkollegen Platz für die bevorstehende Darbietung, wie auch hier Father Christmas mit den Worten „give us room to rhyme“. Daraufhin folgt ein Gefecht mit Worten und Schwertern, in diesem Fall zwischen St. George und Bold Slasher (kühner Messerstecher) aus dem „Turkey Land“. (In anderen Versionen wird er auch als „Turkish Knight“ bezeichnet.) Die zweite Hälfte der Aufführung umfasst die Wunderheilung durch den weitgereisten Doktor. Zum Abschluss treten Nebenfiguren (z.B. Beelzebub und Big Head) auf, die das Publikum mit Liedern unterhalten und um eine Spende bitten. Die saisonale Einordnung des Hero/Combat Play wird durch die einleitenden Worte von Father Christmas angesprochen: „We come to show activity this merry Christmas time.“

Parallel zu Quack Doctor Plays entstand in England auch die Tradition der Sword Dance Plays. Der Höhepunkt dieser Darbietungen bestand in der Exekution des Fool, indem die Tänzer mit ihren Schwertern einen Stern um dessen Hals bildeten und gleichzeitig zurückzogen.

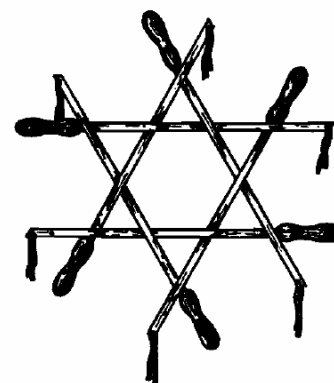
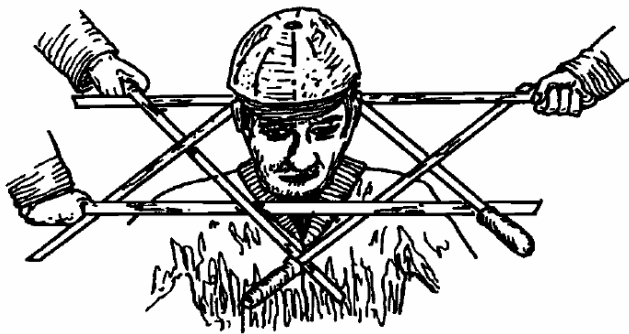


Abb. 11.1. und Abb. 11.2. Sword Dance Plays

Daraufhin sank der Fool leblos zu Boden und die Tänzer beschuldigten sich gegenseitig des Mordes, bis der Doktor auftrat und das Opfer wieder zum Leben erweckte:

¹⁷⁹ Shuttleworth, Ron, „Introducing The Folk Plays of England“, *Folk Play Research*, <http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, (28.06.2012), S.5-6.

„A Clown or Fool acting as Presenter comes on and requests leave for the players to enter, and room for them to perform. He brings on the Captain or King who then “calls on” the other dancers with a song which describes the supposed virtue of each. After a dance the King argues with the Fool and calls upon the dancers to help him. A lock is formed about the neck of the Fool, the swords are drawn suddenly away and the Fool falls “beheaded”. In turn, the dancers deny involvement and each accuses the man next to him. Eventually the corpse is returned to life – often without the doctor deemed essential in the other types of play – and the performance concludes with another dance.“¹⁸⁰

Als weitere volkstheatrale Gattung sind die so genannten Plough Plays zu erwähnen. Sie hatten ihren Ursprung in den English East Midlands und wurden am Plough Monday, dem ersten Montag nach der Twelfth Night und somit dem Ende der zwölfwägigen Weihnachtsfeiern, aufgeführt. Laut Ron Shuttleworth stammt die Bezeichnung „Plough Plays“ von dem englischen Begriff für Pflug. Es war üblich, dass Schauspieltruppen einen Pflug mit sich führten und in dem Fall, dass ihr Auftritt nicht ausreichend entlohnt wurde, als Racheaktion den Garten des geizigen Hausbesitzers umpflügten: „[T]he teams might drag a plough around with them. If a householder was ungenerous it was not unknown for them to plough up his garden.“¹⁸¹ Peter Millington unterscheidet zwischen zwei Arten von Plough Plays, einerseits dem Multiple Wooing Play und andererseits dem Recruiting Sergeant Play. Ersteres handelt von mehreren Männern (u.a. Farming Man, Lawyer, Father’s Eldest Son, Ancient Man), die alle um die Hand einer jungen Lady werben. Jedoch hat keiner in seinem Vorhaben Erfolg, da sie sich letztendlich für den Fool namens Noble Anthony entscheidet.¹⁸² Laut Ron Shuttleworth beinhalten Wooing Plays darüber hinaus zwei Nebenhandlungen: Eine alte Frau namens Old Dame Jane sucht nach dem Vater ihres unehelichen Kindes und zwei Charaktere geraten in einen Streit, duellieren sich, woraufhin einer zu Tode kommt und von dem Doktor wiederbelebt werden muss. Die Recruiting Sergeant Plays unterscheiden sich bezüglich ihrer Handlung. Zu den Figuren zählt ein Bauer, der seine Liebste namens Lady Bright and Gay verlässt, um der Armee beizutreten, woraufhin diese entscheidet, den Fool namens Bold Tom bzw. Tom Fool zu heiraten. In einer weiteren Szene streitet Old Dame Jane mit Beelzebub, der sie daraufhin niederschlägt. Ein Doktor tritt auf und vollführt die Heilung. Die Aufführung endet schließlich mit einem Lied.¹⁸³

Zu Volksstücken, die Peter Millington nicht als Quack Doctor Plays einordnen würde, da die namensgebende Figur des Doktors darin keinen Auftritt hat, zählen die Derby Tup Plays sowie die Old Horse Plays. Bei ersteren handelt es sich um eine dramatisierte Version des Volksliedes „The Derby Ram“. Der so genannte Tup bzw. Ram (Widder) wird durch einen Schauspieler dargestellt, der mit einem weiten Tuch verdeckt ist und einen Schafsschädel auf

¹⁸⁰ Ebda., S.2.

¹⁸¹ Ebda., S.3.

¹⁸² Vgl. Millington, Peter T., „Historical Database of Folk Play Scripts“.

¹⁸³ Vgl. Shuttleworth, Ron, „Introducing The Folk Plays of England“, S.3.

einem Stock vor sich hält. Weitere Figuren sind der Fleischhauer, der den Widder schlachten möchte, sein Geselle, der eine Schüssel hält, um das Blut aufzufangen, als auch ein alter Mann und eine alte Frau. Das Stück beginnt mit dem zuvor genannten Volkslied, das die Größe des Widders hervorhebt, und wird schließlich durch ein komisches Zwischenspiel unterbrochen, in welchem der Fleischhauer den Widder schlachtet. Das Lied wird fortgesetzt und erzählt, welche Körperteile des Widders wofür verwendet werden können. Bei den Old Horse Plays handelt es sich ebenfalls um die dramatische Umsetzung eines Volksliedes. Ähnlich wie der Widder wird das alte Pferd durch einen gebückten, mit einem Tuch bedeckten Schauspieler dargestellt, der einen Pferdeschädel auf einem Stock vor sich trägt. Die Handlung umfasst die Bemühungen des Schmiedes, dem Pferd neue Hufeisen anzuschlagen. Die folgende Abbildung zeigt die übliche Kostümierung. Falls kein Tierschädel verfügbar war, behalf man sich mit einem Besen oder anderen Gebrauchsgegenständen, wie auf der linken Seite zu erkennen ist.

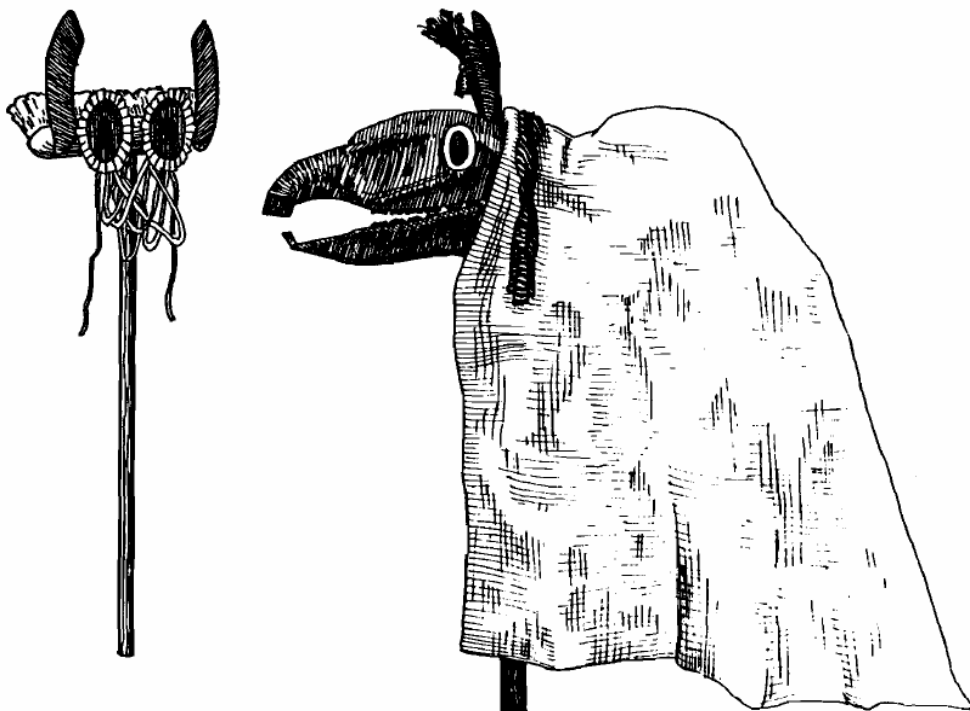
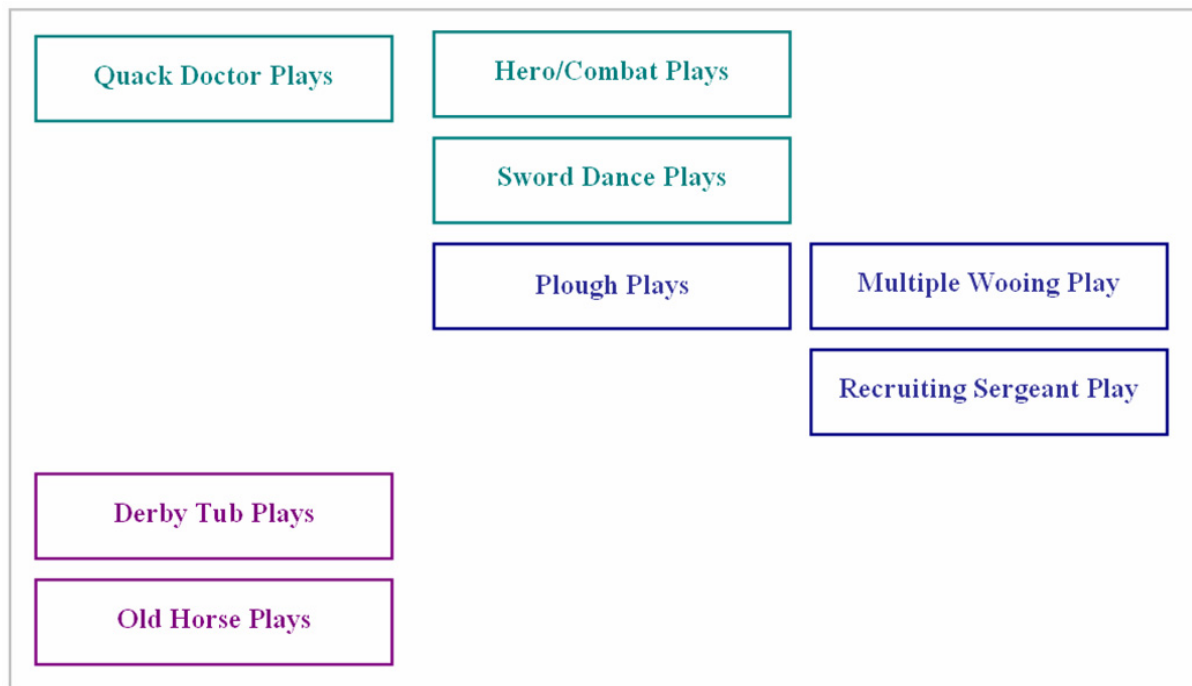


Abb. 12. Derby Tup Plays / Old Horse Plays

Um die verschiedenen Ausprägungen des englischen Volkstheaters besser einordnen zu können, habe ich folgende Grafik erstellt. In der Kategorisierung orientiere ich mich primär an Peter Millingtons Begrifflichkeiten, verwende jedoch ebenso die Definitionen von Ron Shuttleworth. Die Farben kennzeichnen die jeweilige Zusammengehörigkeit der einzelnen Ausprägungen.



Die Spielzeiten dieser Volksstücke beschränkten sich primär auf die Weihnachtszeit. Wie bereits erwähnt, wurden Plough Plays am so genannten Plough Monday, dem ersten Montag nach der Twelfth Night, aufgeführt. Sword Dances fanden zu Neujahr (New Year's Day) oder am Stephanitag (Boxing Day) statt. Hero/Combat Plays wurden in den Wochen vor und nach dem Christmas Day aufgeführt. Ausnahmen bildeten die Hero/Combat Plays im Nordwesten Englands, die zu Ostern unter dem Namen Pace-Egging stattfanden, und jene in Cheshire, die zu Halloween aufgeführt wurden. Abgesehen von diesen zwei Ausnahmen, die ohnedies den zentralen Ort meiner Analyse (London) nicht betreffen, umfasst das Verbot jeglicher Feierlichkeiten im Rahmen der Weihnachtstage die eben diskutierten Volksstücke. Folglich bewirkte die puritanische Ablehnung einer exzessiven Lebensführung zu Weihnachten ebenso einen Einschnitt in die volkstheatralen Traditionen Englands.

In „A New Look at English Folk Play Costumes“ trifft Peter Millington bezüglich der Kostümierung folgende Unterscheidung: Während „Realistic Costumes“ realitätsgetreu den dargestellten Charakter widerspiegeln, erfüllten „Non-Representational Costumes“ eine rein dekorative Funktion. Entweder war die Kleidung mit Bändern, Stofffetzen und Papierstreifen versehen (Abb. 13.1.) oder es handelte sich um einfärbige, meist weiße, Hemden, die mit Rosen und bunten Stoffattributen dekoriert waren. Abbildung 13.2. veranschaulicht, dass die Darsteller ihre Gesichter meistens verdeckt hielten, entweder durch schwarze Farbe oder mithilfe eines Tuches. Diese Verkleidung erinnert an die schwarz bemalten Morris Tänzer der Border Tradition. Auch hier sollte die Verhüllung des eigenen Gesichts verhindern, dass die Darsteller von den Gutsbesitzern, bei welchen sie außerhalb der

Festzeiten als Landarbeiter angestellt waren, erkannt wurden, da sie im Rahmen der Aufführungen um Geld „bettelten“.

Die Figuren wurden demnach nicht anhand ihrer Kostüme unterschieden, sondern trugen charakteristische Requisiten oder Kopfbedeckungen. Beelzebub hatte beispielsweise einen Knüppel bei sich und der Doktor trug einen Zylinder. Die Tänzer der Sword Dances trugen üblicherweise identische Kostüme, die an Militäruniformen erinnerten („Dancers’ Uniforms“). Als vierte Kategorie erwähnt Peter Millington „Rudimentary Types“, die oft von Kinderdarstellern getragen wurden. Meistens handelte es sich nur um eine minimale Kostümierung, um sie als Darsteller hervorzuheben und von der Alltagsbevölkerung zu unterscheiden. Beispielsweise trugen sie einen Mantel mit der Innenseite nach außen gekehrt oder hatten ihre Gesichter schwarz bemalt.¹⁸⁴



Abb. 13.1. und Abb. 13.2. Kostüme der Mumming Plays

In seinem „Book of Christmas“ erläutert Thomas Hervey die Wahl der Kostüme bei Mumming Plays. Sie kleideten sich ähnlich den Morris Tänzern und trugen weiße Hosen und Waistcoats (typisch britische Weste), wodurch ihre Hemdärmel sichtbar waren. Darüber hinaus schmückten sie sich mit Bändern und Taschentüchern. Jeder hatte ein Schwert bei sich oder, wenn ein solches nicht verfügbar war, einen Knüppel. Die Darsteller trugen hohe Kappen aus Karton, die mit langen Papierstreifen, Glasperlen oder kleinen Scherben eines Spiegels verziert waren. Abgesehen davon hatten die einzelnen Figuren der Mumming Plays

¹⁸⁴ Vgl. Millington, Peter T., „A New Look at English Folk Play Costumes. Presented at the Traditional Drama Conference 12th October 1985“, <http://freespace.virgin.net/peter.millington1/Costumes/Costumes.htm> 2005, (22.07.2012).

dennoch ihre spezifischen Attribute. Der Turkish Knight trug beispielsweise einen Turban. Father Christmas zeigte sich mit großer Maske und Perücke. Der Doktor war durch seinen dreieckigen Hut und sein bemaltes Gesicht zu erkennen. Hervey erwähnt ebenso eine Frauenfigur, die im Stil einer „great-grandmother“ gekleidet war.¹⁸⁵ Anhand dieser Erläuterung ist festzustellen, dass es sich bei den verwendeten Kostümen der Mumming Plays – entsprechend den zuvor diskutierten Begrifflichkeiten von Peter Millington – um „Non-Representational Costumes“ handelt, da die Verkleidung primär der Hervorhebung diene. Durch die Zuteilung gewisser Attribute ist jedoch eine Tendenz in Richtung der „Realistic Costumes“ zu erkennen, da gewisse äußere Erscheinungen der dargestellten Personen auf der Bühne nachgeahmt wurden.

10.4. Englische Harlequinades als Relikt italienischer Wandertruppen

Abgesehen von den bisher diskutierten nationalen Volksstücken, prägten auch italienische Wandertruppen, die es auf ihren Reisen nach Großbritannien verschlug, die englische Theaterlandschaft. Aus der Tradition der Commedia dell' Arte kommend brachten die italienischen Comici Figuren wie Harlequin, Pantalone, Columbine und den Dottore mit. Ihre Aufführungen fanden großen Anklang beim englischen Publikum und bildeten den Ursprung für die sogenannten Harlequinades, die seit dem frühen 17. Jahrhundert bis zum späten 19. Jahrhundert zu den populärsten volkstheatralen Formen Englands zählten. Die ersten eingewanderten Commedia dell' Arte Truppen konnten kein Englisch und verließen sich demnach auf die Komik ihrer Mimik und Gestik sowie auf die vorgetragenen Lieder und Tänze. Folglich wurden Harlequinades von Beginn an mit Pantomime assoziiert.

Die Darsteller trugen stets dieselben Kostüme und blieben ihrer Bühnenrolle treu, obwohl Handlungen mit unterschiedlichen Thematiken, die von Dr. Faustus bis hin zu Oliver Cromwell reichten, zu sehen waren. Die zentrale Figur des Harlequin erlebte eine Veränderung durch seine englischen Darsteller. Im Gegensatz zu dem italienischen Arlecchino verkörperte er nicht primär die komische Figur, sondern den männlichen Hauptdarsteller des romantischen Plots. Er trug eine schwarze Maske, die ihm die Fähigkeit verlieh, sich unsichtbar zu machen. Beim Abnehmen der Maske wurde er von seinen Mitspielern wieder gesehen. Dies diene ihm als nützlicher Behelf für seine Intrigen, um den alten Pantalone auszutricksen und sich Zugang zu seiner geliebten Columbine zu verschaffen. Sie repräsentierte weiblichen Charme und Schönheit. Alle männlichen Darsteller schienen ihr zu Füßen zu liegen; ebenso der Clown, der sich in seinen Bemühungen lächerlich machte.

¹⁸⁵ Vgl. Hervey, Thomas K., „Book of Christmas“, S.257.

Pantalone verkörperte meist Columbines Vater und wurde zur Zielscheibe des Spotts der anderen Figuren. In vielen Aufführungen wurde er von seinem Diener, der entweder nur als Clown oder als Pulchinello bekannt war, begleitet. Weitere Figuren der Harlequinades umfassten Polizisten, Geschäftsbesitzer und Mitglieder der ländlichen Bevölkerung.

In England trat Harlequin erstmals in einer Masque am Hof auf, die 1637 vor Charles I in der Whitehall stattfand. Zu diesem Zeitpunkt wurde er von einem zweiten Charakter, der den Namen Zany trug, begleitet. Harlequin verständigte sich entweder mit Worten oder ausschließlich durch Pantomime. Der Schauspieler John Rich prägte um 1700 im Covent Garden Theater die Tradition, dass Harlequin als stummer Charakter agierte. Rich selbst litt unter einem Sprachfehler, zeichnete sich jedoch durch besonders ausdrucksstarke Mimik und Gestik aus. Folglich floss sein Talent auch in die von ihm verkörperte Rolle mit ein und er beeinflusste die Figur des Harlequin wesentlich. Aus der Tradition der Harlequinades ging schließlich die englische Pantomime hervor, die insbesondere an Weihnachtsfeiertagen immer noch gerne besucht wird. Unter der Bezeichnung „Christmas Panto“ werden heutzutage Märchen und Sagen aufgeführt, die sich primär an Kindern als Zielpublikum orientieren. Aufgrund der witzigen Dialoge und des doppeldeutigen Wortwechsels gelten Christmas Pantos jedoch ebenso für Erwachsene als ansprechend.

Englische Volksstücke (Hero/Combat Plays etc.) und die von italienischen Wandertruppen geprägten Harlequinades beeinflussten sich gegenseitig. Es sind beispielsweise Parallelen im Figurenrepertoire zu entdecken. Harlequin weist Ähnlichkeiten mit Beelzebub auf, da beide ihr Gesicht hinter einer Maske bzw. schwarzer Farbe verbergen und einen Schlagstock bzw. Knüppel als wichtiges Requisit für die Prügelszenen tragen. Während englische Volksstücke jedoch immer mit konkreten Feiertagen assoziiert wurden, waren Harlequinades nicht auf eine spezifische Jahreszeit beschränkt.

10.5. Die turbulente Regentschaft des „Lord of Misrule“

Abgesehen von den bisher diskutierten Volksstücken und Tänzen standen noch viele weitere theatrale Praktiken im Zusammenhang mit der Weihnachtszeit. Es war beispielsweise üblich, am Weihnachtstag einen so genannten „Lord of Misrule“ zu wählen, der daraufhin als König während der Feiertage regierte und von den Festgästen als solcher begrüßt wurde. John Ashton berichtet von einem Vorfall, der sich 1637 in Lincolnshire zugetragen hatte. Dort wurde dem Lord of Misrule eine Christmas Wife zugeteilt. Zu allem Überfluss handelte es sich bei der Braut jedoch um Elizabeth Pitto, die Tochter des führenden Mannes der Stadt, der diesem Scherz nichts abgewinnen konnte.

„They, however, brought in as bride one Elizabeth Pitto, daughter of the hog-herd of the town. Saunders received her, disguised as a parson, wearing a shirt or smock for a surplice. He then married the Lord of Misrule to the hog-herd's daughter, reading the whole of the marriage service from the Book of Common Prayer. All the after ceremonies and customs then in use were observed, and the affair was carried to its utmost extent. The parties had time to repent at leisure in prison.“¹⁸⁶

Immer wieder wird im Rahmen ausschweifender Weihnachtsfeiern von Konflikten zwischen Autoritäten der Stadtgemeinde und dem gewählten Lord of Misrule berichtet. In seiner Abhandlung „Anatomy of Abuses“ (1583) kritisiert Philip Stubbes die Tradition des Lord of Misrule. Er berichtet, wie dieser feierlich gekrönt und als König angekündigt wurde. Die übrigen Feiernden schmückten sich selbst und ihren „König“ mit Tüchern, Bändern und Borten und trugen goldene Ringe, teure Taschentücher, wertvolle Steine und andere Juwelen. Stubbes verurteilt diesen verschwenderischen Brauch und ausschweifenden Lebensstil. Selbst der Name dieser „Christmas Lords“, wie er sie nennt, sei Gott als auch allen guten Menschen verhasst: „The name, indeed, is odious both to God and good men.“¹⁸⁷. Stubbes beschreibt einen Vorfall, als ein Lord of Misrule mit seiner heiteren Gefolgschaft durch die Straßen zog und schließlich eine Kirche betrat, während sich die dort Anwesenden im Gebet befanden.

„Thus, all things set in order, then have they their hobby horses, dragons and other antiques, together with their bawdie pipers and thundering drummers, to strike up the devil's daunce withall. Then marche these heathen company towards the church and church yard, their pipers piping, their drummers thundring, their stumps dauncing, their bells jynghing, their handkercheifs swinging about their heds like madmen, their hobbie horses and other monsters skirmishing amongst the route; and in this sorte they go to the church (I say), and into the church (though the minister be at praier, or preaching), dancing and swinging their handkercheifs over their heds in the church, like devils incarnate, with such a confuse noise, that no man can hear his own voice. Then, the foolish people, they looke, they stare, they laugh, they fleer, and mount upon fourmes and pewes, to see these goodly pageants solemnized in this sort. Then, after this, about the church they goe againe and again, and so foorth into the churchyard, where they have commonly their sommer haules, their bowers, arbors, and banqueting houses set up, wherein they feast, banquet and daunce al that day, and (peradventure) all the night too. And thus these terrestriall furies spend the Sabaoth day.“¹⁸⁸

Stubbes bezeichnet die Feiernden als Fleisch gewordene Teufel („devils incarnate“), die ein ungeheures Spektakel veranstalteten und Getöse erzeugten, in der Kirche tanzten, stampften und herumtollten. Weiters berichtet er von so genannten „My Lord of Misrule's Badges“. Dabei handelt es sich um kleine Zettel, auf welchen Sprüche oder Zeichnungen abgebildet waren. Die Bevölkerung konnte diese um einen kleinen Geldbetrag kaufen und dabei, wie Stubbes missbilligend schreibt, deren Götzentum, Teufelei, Hurerei, Trunksucht und Stolz unterstützen. Darüber hinaus trugen einige der Käufer die erstandenen Badges offen auf ihren Kappen und Hüten. Stubbes warnt ausdrücklich davor: „[T]hese are the badges, seales, brands, and cognizances of the devil, whereby he knoweth his servants and clyents from the

¹⁸⁶ Ashton, John, „A Righte Merrie Christmasse. The Story of Christ-Tide“.

¹⁸⁷ Stubbes, Philip, „Anatomy of the Abuses in England in Shakespere's Youth“, S.146.

¹⁸⁸ Ebda., S.147.

children of God.“¹⁸⁹ Die Tradition des Lord of Misrule ist ein anschauliches Beispiel dafür, warum die Weihnachtsfeiern und das damit in Verbindung gebrachte englische Brauchtum bei der puritanischen Gesellschaftsschicht Missfallen hervorgerufen und folglich auch zu dem Verbot während des Interregnums geführt haben.

Ziel des Kapitels „Twelve Days of Christmas“ war es, die Vielfalt englischer Bräuche zur Weihnachtszeit, die alle von dem offiziellen Verbot betroffen waren, aufzuzeigen. Somit stellt der puritanische Wunsch nach Wahrheit und Reinheit innerhalb dieser Jahreszeit einen starken Einschnitt in der englischen Kultur dar und rief bei der Bevölkerung großen Protest hervor.

11. Blood Sports in England

Seit dem 12. Jahrhundert zählte Bull- und Bearbaiting zu einer beliebten Unterhaltungsform in England. An öffentlichen Plätzen oder in Innenhöfen wurden Stiere und Bären mit einem sechs Meter langen Seil an einem Pfosten gebunden und von abgerichteten Hunden attackiert. Diese Unterhaltungsform entstand ursprünglich aus dem Glauben, das Fleisch eines Bullen sei zarter, wenn dieser vor dem Schlachten in Aufregung geraten würde. 1376 wurde aufgrund dieses Aberglaubens sogar ein Gesetz erlassen, das den Verkauf von Fleisch eines Stieres, der zuvor nicht gehetzt wurde, verbot. Bereits 27 Jahre zuvor (1349) wurde eine Gruppe Fleischhauer beschuldigt, sie hätten versucht „unbaited meat“ zu verkaufen. So dienten Stierhatzen scheinbar einem rein praktischen Zweck und waren ursprünglich nicht als Unterhaltungsform gedacht. Oscar Brownstein betont in „The Popularity of Baiting in England before 1600. A Study in Social and Theatrical History“, dass das zeitgenössische Verständnis von Stierhatzen im Gegensatz zu Bärenhatzen sehr unterschiedlich war und es aus eben diesem Grund auch wichtig sei, rückblickend in der Theaterwissenschaft eine entsprechende Unterscheidung zu treffen.¹⁹⁰ Aus diesem differenzierten Verständnis resultiert auch William Perkins' (1558-1602) Standpunkt, der als puritanischer Geistlicher Bärenhatzen und Hahnenkämpfe verurteilte, jedoch Stierkämpfe als berechtigt empfand. „The baiting of the bull hath its use, and therefore it is commended by civil authority, and so have not these.“¹⁹¹ Mit „these“ bezieht sich Perkins auf alle anderen Tierhatzen, die lediglich dem Vergnügen dienten und dadurch nicht zu dulden seien. Auch Phillip Stubbes nimmt in

¹⁸⁹ Ebda., S.148.

¹⁹⁰ Vgl. Brownstein, Oscar, „The Popularity of Baiting in England before 1600. A Study in Social and Theatrical History“, *Educational Theatre Journal*, Bd. 21, 3/1969, Johns Hopkins University Press, S.237-250, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3205465.pdf>, (17.09.2012), S.241.

¹⁹¹ Perkins, William, zit. n. Brownstein, Oscar, „The Popularity of Baiting in England before 1600: A Study in Social and Theatrical History“, S.241.

„Anatomy of the Abuses“ Bezug auf Tierhatzen als Freizeitbeschäftigung und stellt diese Vergnügen in Verbindung mit dem christlichen Gedankengut der damaligen Zeit:

„What christen heart can take pleasure to see one poore beast to rent, teare, and kill another, and all for his foolish pleasure? And although they be bloody beasts to mankind, & seeke his destruction, yet we are not to abuse them, for his sake who made them, & whose creatures they are. For, notwithstanding that they be euill to vs, & thirst after our blood, yet are thei good creatures in their own nature & kind, & made to set forth the glorie & magnificence of the great God, & for our vse; & therefore for his sake not to be abused.“¹⁹²

Diese Argumentation bezieht sich allerdings primär auf Bärenhatzen, wie auch die Kapitelüberschrift „Beare baiting and other exercyses, used vnlawfully in AILGNA [England]“ vermuten lässt. Stierhatzen wurden aufgrund ihrer angeblich wissenschaftlich begründeten Notwendigkeit noch eher geduldet. 1595 schrieb der englische Naturwissenschaftler Thomas Muffett in seinem Buch „Health’s Improvement“, das nach seinem Tod 1655 veröffentlicht wurde, folgende Erklärung nieder: „[V]iolent heat and motion might attenuate [the bulls’] blood, resolve their hardness, and make the flesh soften in digestion.“¹⁹³ Da es üblich war, dass Käufer den Fleischhauer bei seiner Tätigkeit beobachteten, um die Qualität der gekauften Ware sicher zu stellen, wurde das Abschlachten der Stiere und die vorausgehende Hetzjagd schließlich schrittweise zu einem öffentlichen Spektakel. In Folge dieser Entwicklung fanden Stierkämpfe nun an offiziellen Feiertagen oder im Rahmen von privaten Festen, z.B. bei einer Hochzeit, statt. Daraus entstand schließlich die Tradition, mit einem besonders kräftigen Stier von einem Fest zum nächsten zu reisen und sich damit den Lebensunterhalt zu verdienen. Diese Stierbesitzer, die im Englischen „Bullots“ genannt wurden, schmückten ihre Stiere vor dem Kampf und zogen in Begleitung von Musikern und Marktschreiern feierlich durch die Stadt. Viele Städte hatten einen so genannten „Bullring“, der als Ort für diese Spektakel diente. In der Mitte des kreisrunden Platzes stand ein Holzpfeiler mit einem Eisenring, an welchem mit einem Strick die Hörner des Stieres befestigt wurden. Hundebesitzer zahlten einen Einsatz, um ihre Bulldoggen an dem Kampf teilnehmen zu lassen. Sie standen auf den Seiten und hielten ihre Hunde an den Ohren, bis das Startsignal gegeben wurde. Tierbesitzer sowie Zuschauer beteiligten sich an Wetten und setzten entweder auf einen der Hunde oder den Stier. Sobald die Hunde losgelassen wurden, stürmten sie auf den Stier zu und versuchten, diesen an seinen schmerzempfindlichsten Stellen im Gesicht oder in den Hals zu beißen und zu Boden zu zwingen. Ein unerfahrener Stier senkte den Kopf, um die Angreifer aufzuspießen, bot diesen

¹⁹² Stubbes, Philip, „Anatomy of the Abuses in England in Shakespere’s Youth“, S.178.

¹⁹³ Muffett, Thomas, *Health’s Improvement. Or Rules Comprizing and Discovering the Nature, Method, and Manner of Preparing all Sorts of Food*, London: Thomas Newcomb 1655, S.61.

dadurch jedoch eine leichte Angriffsfläche. Ein kampferprobter Stier hingegen zeigte sich defensiv und behielt sich genügend Spielraum von dem Seil. Im geeigneten Moment senkte er seinen Kopf, packte einen Angreifer mit seinen Hörnern und schleuderte ihn von sich. Es kam durchaus vor, dass diese Hunde im Publikum landeten. Die Besitzer versuchten häufig, ihre abgerichteten Bulldoggen im Flug aufzufangen, um sie vor weiteren Verletzungen zu schützen. Manchmal riss sich auch ein Stier von seinem Seil los und stürmte in die Menge. Ein Stierkampf endete schließlich mit dem Tod eines der Tiere. Oft wurde der Kampf auch kurz vor dem Tod des Stieres abgebrochen, damit dieser für eine weitere Hetzjagd verwendet werden konnte. Ebenso beliebt waren Bärenhatzen, wobei ein Bär an einem seiner Hinterbeine oder an seinem Hals mit einem Strick festgebunden und daraufhin von Hunden attackiert wurde. Abbildung 14 stammt aus dem Jahr 1521 und illustriert dieses Spektakel.



Abb. 14. Bärenhatz

Aufgrund der Tatsache, dass Bären rar und teuer waren, fanden Bärenhatzen seltener als Stierkämpfe statt. Obwohl große Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Unterhaltungsformen zu erkennen sind, unterscheiden sie sich dennoch wesentlich in ihrer ursprünglichen Bedeutung und dem Stellenwert, den sie im sozialen Alltag der englischen Bevölkerung einnahmen. Während Stierhatzen eine naturwissenschaftlich begründete Notwendigkeit vor der Schlachtung eines Tieres zu haben schienen, wurden Bärenhatzen von Anfang an als Unterhaltung verstanden. Sie reihten sich aber auch in die Tradition der englischen Kampfhunde ein, die gezüchtet wurden, um Haus und Hof vor Eindringlingen zu beschützen.

Darüber hinaus wurden diese Hunde auch in Schlachten eingesetzt und gelegentlich als königliches Geschenk anderen Herrscherhäusern überreicht. Bei diesen Züchtungen handelte es sich um die englische Bulldogge, die „mastiff“ genannt wurde. Da ein Bär in gewisser Hinsicht Ähnlichkeiten mit einem Menschen hatte und fähig war, auf zwei Beinen zu stehen, jedoch wesentlich mehr Muskelkraft und Ausdauer besaß, war er für den Kampf gegen eine englische Bulldogge ideal geeignet. Affen zeichneten sich ebenso durch ihre Ähnlichkeiten mit dem Menschen aus, doch waren sie zu schwach, um einem „mastiff“ standzuhalten. Aus diesem Grund wurden sie auf Pferde gebunden, wodurch der Kampf einer Bulldogge gegen einen Reiter simuliert wurde. Im Gegensatz zu den Hunden wurden den Bären und Affen auch menschliche Namen gegeben. Das Interesse der Zuschauer galt jedoch den Angreifern und diese waren es auch, die letztlich die Preise gewannen. Da Zuchthunde teuer und Bären selten waren, galt ein Bärenkampf anfangs nur als Freizeitbeschäftigung unter Adeligen. Ende des 15. Jahrhunderts waren bereits die ersten Tendenzen in Richtung einer Kommerzialisierung der Bärenhatz zu erkennen und Bärenwärter tourten mit ihren Tieren von einem Ort zum nächsten.¹⁹⁴ Eine Variation des Bärenkampfes bestand in dem Auspeitschen eines geblendeten Bären. Auch Hahnenkämpfe zählten zu einer beliebten Unterhaltungsform. Den Hähnen wurden scharfe Klingen an den Füßen befestigt, sodass sie einander bei der gegenseitigen Attacke tödlich verletzten. An manchen Orten Englands wurde auch das so genannte Bull Running praktiziert, in Folge dessen die Bewohner einen Stier jagten und schließlich umbrachten.

Im 16. Jahrhundert wurden für die Schaukämpfe eigene Tierhatzarenen am Südufer der Themse gebaut. Der Standort auf der Bankside, einer „Liberty“ außerhalb der City of London, war klug gewählt, da dadurch der Willkür der Stadtautoritäten, deren kurzfristige Beschlüsse lediglich die City betrafen, aus dem Weg gegangen wurde. Gleichzeitig waren diese Liberties jedoch mit einem schlechten Ruf behaftet, da sie ebenso Platz für Bordelle und Glücksspiele boten. Auch während der Schaukämpfe in den Tierhatzarenen wurden Glücksspiele betrieben und Wetten abgeschlossen. Abbildung 15 zeigt einen kleinen Ausschnitt der „Civitas Londinium“, einem Stadtplan von London, der von Ralph Agas zwischen 1570 und 1605 angefertigt wurde. Es handelt sich hierbei um eine Kopie des Originalplans, die aus dem Jahr 1874 stammt und heute in der Guildhall Library in London zu finden ist. Auf dem vergrößerten Ausschnitt sind zwei Tierhatzarenen am Südufer der Themse zu erkennen. Das linke Gebäude trägt den Namen „The bolle bayting“, während die Arena auf der rechten Bildhälfte mit der Bezeichnung „The Beare bayting“ untertitelt ist.

¹⁹⁴ Vgl. Brownstein, Oscar, „The Popularity of Baiting in England before 1600“, S.243-244.

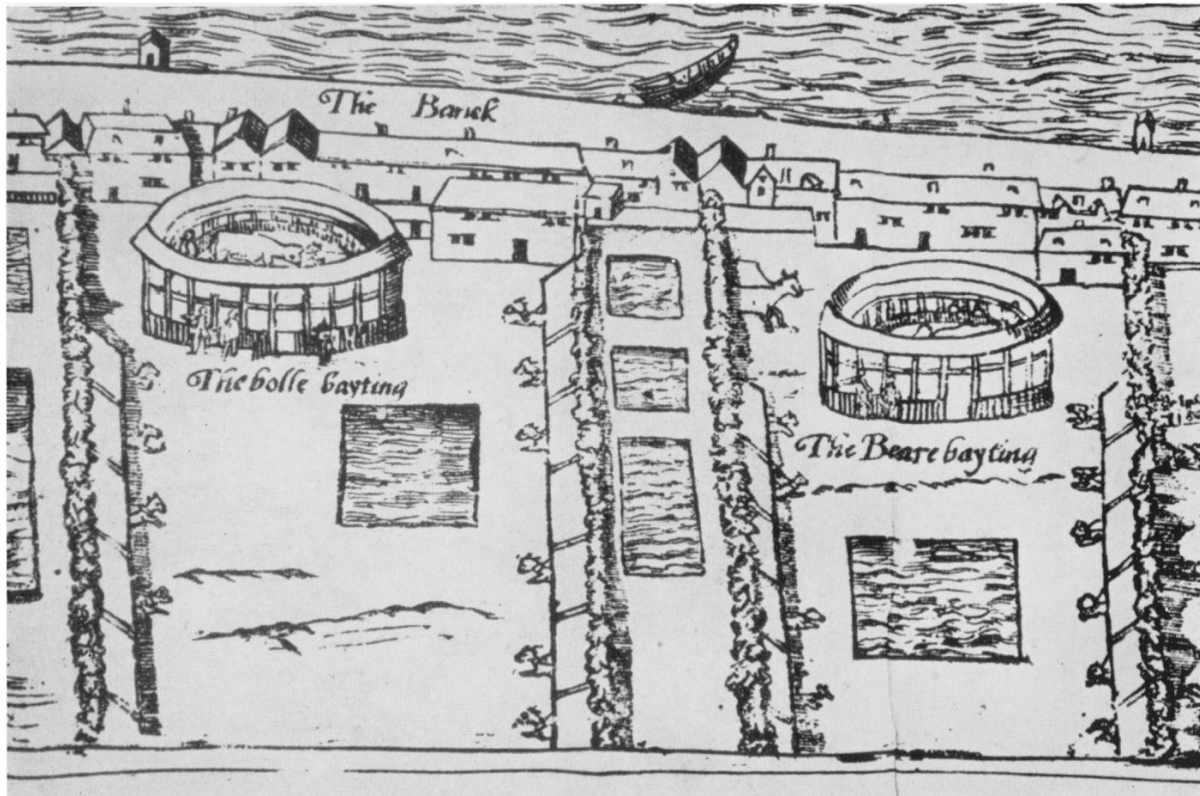


Abb. 15. Civitas Londinium (Ausschnitt)

Die neu errichteten Tierhatzarenen auf der Bankside zogen ein breites Publikum aus niederen und höheren Gesellschaftsschichten an. Sogar Queen Elizabeth I wohnte Stierhatzen in London bei. In „Old English Sports. Pastimes and Customs“ bestätigt Richard Hampson Ditchfield: „Nor was this only a sport for ignorant rustics; kings and noble courtiers, and even ladies, used to frequent the bear-gardens of the metropolis, and witness with delight the slaughter of bulls, and bears, and dogs.“¹⁹⁵ Robert Laneham berichtet von einem Tierkampf am 14. Juli 1575, dem die Königin beiwohnte: „Thursday, the fourteenth of this Iuly, and the syxth day of her Maiestyez cumming: a great sort of bandogs whear thear tyed in the vtter Coourt, and thyrteen bearcz in the inner.“¹⁹⁶ An diesem Tag wurden insgesamt 13 Bären vorgeführt. Elizabeth I ließ daraufhin sogar ihre eigene Bärhatzarena bauen und vergab 1573 das Amt mit dem Titel „Master of Her Majesty’s Bears, Bulls and Mastiff Dogs“, dessen Aufgabe die Lizenzierung und Kontrolle der Tierhatzen in London umfasste. Auch Gäste aus dem Ausland wurden häufig zu Tierhatzen, die als beliebte englische Freizeitbeschäftigung

¹⁹⁵ Ditchfield, Richard Hampson, „Old English Sports. Pastimes and Customs“, *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/files/14315/14315-h/14315-h.htm> 2004, (19.09.2012), S.89.

¹⁹⁶ Laneham, Robert, „A Letter: Whearin, part of the entertainment unto the Queenz Maiesty, at Killingwoorth Castl, in Warwik Sheer in this Soomerz Progress 1575, is signified: from a freend officer attendant in the Coourt, unto hiz freend a Citizen, and Merchaunt of London“, *Robert Laneham’s Letter: Describing A Part of the Entertainment unto Queen Elizabeth at the Castle of Kenilworth in 1575*, Hg. Frederick James Furnivall, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/robertlanehamsle00lane#page/n185/mode/2up> 2010, (22.01.2013), S.16.

galten, mitgenommen. Darüber hinaus repräsentierte die Bulldogge den Stolz der englischen Nation und wurde zum Sinnbild für deren Mut und Stärke.

In der Wissenschaft werden oftmals die Gründe für die Popularität dieser blutigen Spektakel diskutiert. Stephen Dickens bezeichnet Tierhatzen als „carnival of cruelty“ und beruft sich auf die Schaulust der Zuschauer, die sich an spektakulären Kämpfen erfreuten, die favorisierten Tiere anfeuerten und bei den abgeschlossenen Wetten Geld gewinnen konnten.¹⁹⁷ Laut C.G. Jung verkörpert das Tier die wilde, triebhafte, irrationale Seite des Bewusstseins und steht dem vernunftbegabten, rational denkenden Menschen täglich in einem inneren Kampf gegenüber. Tierhatzen repräsentieren diesen inneren Kampf zwischen der triebhaften Natur und dem kontrollierten Handeln. Das wilde Gemetzel der Tiere wird durch den Menschen in eine Form gepasst und als strukturierter Kampf begutachtet. Im übertragenen Sinne steht der Mensch somit über seinen Trieben, die er zu kontrollieren weiß. Die Tierhatzen verschaffen ihm ein Gefühl von Überlegenheit. Er begreift sich als Bändiger und gleichzeitig Beobachter der brutalen und wilden Natur. Laut Erica Fudge führt jedoch die während des Bändigens benötigte Gewalt schließlich zu einem Kollabieren des Binärpaars Mensch und Tier, Zivilisation und Wildnis, Rationalität und Instinkt.

„The violence involved in taming wild nature – in expressing human superiority – destroys the difference between the species. The city, the place of humanity, is opposed to the wilderness, the place of savagery, but ironically it is the city which produces the very thing which makes its inhabitants more suited to the wilderness.“¹⁹⁸

Dadurch offenbart sich die Tierhatzarena als Ort der Widersprüche, da dieser einerseits die Überlegenheit des Menschen über das Tier demonstrieren soll, jedoch andererseits seine bewussten Differenzierungsversuche von einer gewalttätigen Natur wieder relativiert: „The Bear Garden emerges as a place of immense contradictions: the place which reveals the difference between the species also reveals their sameness.“¹⁹⁹ Darüber hinaus verschwimmen die Grenzen zwischen Tier und Mensch aufgrund der Anthropomorphisierung der Bären und Affen. Bären haben, sobald sie sich auf zwei Beinen aufrichten, eine ähnliche Statur wie der Mensch und auch Affen können als menschenähnlich beschrieben werden. In Reiseberichten und Tagebucheinträgen von Anwesenden als auch auf Anschlagzetteln, die ein potentiell Publikum über zukünftige Tierhatzen informierten, wurden den Tieren menschliche Charaktereigenschaften und Gemütsbewegungen zugeschrieben. Ein Beispiel dafür ist Robert

¹⁹⁷ Vgl. Dickens, Stephen, zit n. Scott-Warren, Jason, „When Theaters Were Bear-Gardens; Or, What’s at Stake in the Comedy of Humors“, *Shakespeare Quarterly*, Bd. 54, 1/2003, Folger Shakespeare Library & George Washington University, S.63-82, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3844120.pdf>, (17.09.2012), S.70.

¹⁹⁸ Fudge, Erica, *Perceiving Animals. Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, New York: St. Martin’s Press 2000, S.19.

¹⁹⁹ Ebda.

Lanehams anthropomorphe Beschreibung des Bären in dem zuvor erwähnten Bericht vom 14. Juli 1575, der seine heranstürmenden Feinde angrinste und strategische Überlegungen anstellte, sich einen Vorteil zu verschaffen und den Angriffen zu entgehen.

„It waz a sport very pleazant, of théez beastz: to sée the bear with hiz pink nyez leering after hiz enmiez approach, the nimblness & wayt of *the* dog too take hiz auauntage, and the fors & experiens of the bear again to auoyd the assaults: if he wear bitten in one place, hoow he would pynch in an oother too get free: that if he wear taken onez, then what shyft, with byting, with clawying, with roring, tossing & tumbling, he woold work too wynde hym self from them: and when he waz lose, to shake hiz earz twyse or thryse with the blud & the slauer about hiz fyznamy, waz a matter of a goodly reléef.“²⁰⁰

Laut Christoph Daigl, der in „All the world is but a bear-baiting“ das englische Hetztheater zwischen 1540 und 1680 analysiert, ist die Anthropomorphisierung der Tiere in dem mittelalterlichen Weltbild, das stark von dem christlichen Glauben geprägt wurde, verankert. Der Bär wurde beispielsweise als Verkörperung des Teufels verstanden und mit den sieben Todsünden assoziiert: Völlerei, Wollust, Unkeuschheit, Trägheit, Gewalttätigkeit, Zorn und – in der Rolle des Tanzbärs – Eitelkeit. Eine ähnliche Stellung hatte der Stier, dem Eigenschaften wie Gefräßigkeit und Gewalttätigkeit zugeschrieben wurden. Er wurde als Sinnbild für heidnische Götzen verstanden. Ihnen gegenüber trat der Hund als treuer Begleiter des Menschen. Der Hund ist jedoch nicht ausschließlich positiv zu begreifen. In der Bibel erhält er beispielsweise eine negative Zuschreibung und wird mit Unreinheit, Trägheit und weltlichen Genüssen assoziiert.²⁰¹ Inwieweit diese christliche Tiersymbolik im englischen Hetztheater des 17. Jahrhunderts noch präsent war, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Christoph Daigl schreibt dazu: „Nun hatte sich die Renaissance insgesamt natürlich umfassend von mittelalterlichen Denkkategorien gelöst, aber ein starker Einfluss älterer, auch irrationalerer Vorstellungen war in ihr mit Sicherheit noch spürbar.“²⁰²

Die Gewalt hat im Hetztheater einen eigenen Stellenwert, da sie zwar live stattfindet, jedoch aus der Distanz betrachtet wird. Dadurch wird einerseits der Schaulust des Zuschauers genüge getan, andererseits verbindet der Beobachter das Gesehene nicht mit seinen eigenen Erfahrungen und grenzt es von seinem alltäglichen Erleben ab:

„Dieser Rahmen hebt solche Veranstaltungen aus dem alltäglichen Erleben heraus, der Zuschauer verbindet das, was er sieht, nicht mit seiner eigenen Person oder seinen eigenen Erfahrungen. Vielleicht wird so eine Distanz geschaffen, die zusammen mit der Sicherheit der ritualisierten Form die Gewalt abschwächt und konsumierbar macht.“²⁰³

²⁰⁰ Laneham, Robert, „A Letter: Whearin, part of the entertainment unto the Queenz Maiesty [...]“, S.17.

²⁰¹ Vgl. Daigl, Christoph, *All the world is but a bear-baiting. Das englische Hetztheater im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1997, S.28-29.

²⁰² Ebda., S.29.

²⁰³ Ebda., S.18.

In weiterer Folge werde ich auf dieses ambivalente Verhältnis von Nähe und Distanz, wodurch laut Christoph Daigl die erlebte Gewalt erst konsumierbar wird, näher eingehen, indem ich Tierhatzen als theatrales Ereignis analysiere. Dabei verwende ich die Herangehensweise, die Stefan Hulfeld in „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“ erläutert. In ihrem Ursprung waren Stierhatzen in England noch dem praktischen Zweck der scheinbaren Qualitätsverbesserung des Fleisches untergeordnet und der örtliche Fleischhauer wurde in seiner alltäglichen Tätigkeit beobachtet. Bereits hier ist die Aufspaltung einer homogenen Gruppe in Zeigende und Zuschauende zu erkennen. Die Käufer begutachteten den Vorgang des Hetzens und Schlachtens des Stieres, während der Fleischhauer als Agierender seinem Beruf nachging. Im Laufe der Geschichte entwickelte sich diese alltägliche Tätigkeit zu einem theatralen Ereignis. Die Stierhatz vor der Schlachtung wurde als eigenständige Unterhaltungsform entdeckt und als solche inszeniert.

Hulfeld nennt drei Kriterien für Interaktionen mit theatralem Charakter.²⁰⁴ Die interagierenden Personen werden, erstens, durch ein außergewöhnliches Verhalten in einem konkreten Zeit/Raum hervorgehoben. Die so genannten „Bullots“, die von einem Ort zum nächsten tourten, schmückten ihren Stier vor dem Kampf und zogen in Begleitung von Musikern und Marktschreibern feierlich durch die Stadt. Darüber hinaus dienten der abgesperrte Bereich des „Bullrings“ und der angekündigte Zeitpunkt der Tierhatz der Hervorhebung des Ereignisses. Dies resultiert, zweitens, in einer über den Alltag hinausweisenden Interpretationshorizont und einer Aufmerksamkeitssteigerung auf Seiten der Zuschauenden. Die kausale Beziehung zwischen Arbeit und Resultat, d.h. der Gewinn zarten Fleisches durch eine Tierhatz, wird aufgelöst und das Schauereignis steht für sich im Zentrum. Drittens spielt der Gemeinschaftscharakter des Ereignisses eine entscheidende Rolle. Die Zuschauenden ergreifen Partei, indem sie auf kämpfende Hunde setzen und Wetten abschließen oder gar selbst ihren eigenen Hund in den Kampf schicken. Interessant ist, dass bei Tierhatzen die funktionsteilige Gemeinschaft aus Agierenden und Zuschauenden einer Unterscheidung zwischen Tier und Mensch gleichkommt. (Nicht beachtet werden dabei die Tierbesitzer, die zu Beginn des Spiels ihre Hunde in den Kampf schicken oder sie bei Gelegenheit auffangen und dadurch für diesen Moment auch als Agierende zu bezeichnen wären.) Während es für das Publikum zu einer Verschiebung vom Real- zum Schauwert kommt, trägt dieser Schein, denn die Tiere kämpfen tatsächlich um ihr Überleben. Eben dieses ambivalente Verhältnis zwischen Sein und Schein der Tierhatz macht die Gewalt konsumierbar. Sobald ein Hund in das Publikum geschleudert wird oder sich der Stier losreißt

²⁰⁴ Vgl. Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter*, 392f.

und über die Absperrung stürmt, kann von einer Grenzüberschreitung zwischen Zuschauenden und Darstellern gesprochen werden. Das inaktive Publikum wird plötzlich auf die Bühne des Geschehens versetzt und die Distanz zwischen reiner Beobachtung und eigenem Erleben wird auf Null reduziert. Es werden nicht mehr lediglich die Fernsinne des Hörens und Sehens angesprochen, der Zuschauende ist unversehens vollständig involviert. Von diesem ambivalenten Verhältnis zwischen Nähe und Distanz geht auch Christoph Daigl in dem zuvor zitierten Abschnitt aus, als er über die erlebte Gewalt im englischen Hetztheater schreibt.

Mit der Professionalisierung dieser Unterhaltungsform und ihrer Übersiedelung in eigens errichtete Arenen auf die Bankside vergrößerte sich die Distanz zwischen Agierenden und Schauenden. Der Kampf wurde als Nummernprogramm inszeniert und einer bestimmten Dramaturgie unterworfen. Die Veranstalter behielten es sich sogar vor, die einzelnen Kämpfe bis zu einem gewissen Maß zu steuern. Beispielsweise wurde eine Tierhatz in mehrere Runden unterteilt, die zeitlich begrenzt waren. Um den Stier oder Bären zu schonen, da dieser als wertvolles Inventar nicht gern verloren wurde, lautete die Regel, dass ein Hund gewonnen hatte, sobald er sich zum Beispiel in die Nase des Stieres verbissen hatte. Daraufhin wurden die Tiere getrennt, Wettbeträge ausbezahlt und mit einer neuen Runde begonnen. So hatte sich die kulturelle Praxis der Tierhatzen immer weiter von der ursprünglichen Alltagstätigkeit des Fleischhauers entfernt und zu einem theatralen Spektakel entwickelt.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden erstmals auch Theater auf der Bankside errichtet. Im Gegensatz zu der verbreiteten Meinung, dass sich die ersten Theater Londons die Architektur der Tierhatzarenen zum Vorbild nahmen, betrachtet Jason Scott-Warren diese Entwicklung mit einem kritischen Auge, spricht beiden Unterhaltungsformen ihre gegenseitige Beeinflussung aber dennoch nicht ab. Einen Beweis für die bewusst gewählten architektonischen Ähnlichkeiten liefert folgender Vorfall aus dem Jahr 1583: Als die Tribüne des Bear Garden auf der Bankside unter der Last des Publikums zusammenbrach, wurde die Arena nach den Plänen eines „three-story playhouse“, einem Freilufttheater mit drei Stöcken, wieder errichtet. Darüber hinaus verdienten auch professionelle Theaterspieler ihr Geld durch das Veranstellen von „blood sports“. Philip Henslowe veranlasste 1613 die Wiedererrichtung des Hope Theaters, das als Ort für Theateraufführungen sowie Tierhatzen vorgesehen war. Am 29. August beauftragte er gemeinsam mit Jacob Meade den Baumeister Gilbert Katherens mit diesem Projekt. In dem dafür aufgesetzten Vertrag wird der Verwendungszweck des neuen Gebäudes genannt: „[Gilbert Katherens shall] upon or before the said last day of November, newly erect, build, and set up one other game place or playhouse fit and

convenient in all things, both for players to play in and for the game of bears and bulls to be baited in the same.“²⁰⁵ Folglich besaß das Gebäude einerseits eine verschiebbare Bühne und andererseits einen Stall für die Tiere. Darüber hinaus nahmen beide Unterhaltungsformen einen ähnlichen Stellenwert in der Gesellschaft ein und fanden dieselben Freunde als auch Feinde, d.h. einerseits ein Publikum, das sich aus Adeligen sowie dem einfachen Volk zusammensetzte, und andererseits erbitterte Gegner, die jegliche Aufführungen als teuflisch verurteilten. Scott-Warren zieht aufgrund dieser Tatsachen folgenden Schluss:

„So there is plenty of evidence to suggest that theater and animal-baiting were (as one literary critic has put it) “culturally isomorphic events.” But any attempt to consider the intertwining of the two forms presents a challenge, since the critical battle lines are so clearly drawn from the start. On the one side, there are the purists for whom the theater that produced Shakespeare must have stood head and shoulders above the world of flying fur and feathers. On the other, there are those who happily glorify the violence of an age whose culture was of a piece with its barbarism. [...] I attempt to steer between these extremes, arguing that a reexamination of the links between theater and blood sports reveals much about the status of the commercial theater at a key point in its development.“²⁰⁶

Scott-Warren nennt zwei Standpunkte der englischen Theatergeschichtsschreibung: Verfechter der elisabethanischen Freilufttheater argumentieren, dass sich diese deutlich von den zeitgleich praktizierten Tierhatzen unterschieden. Andere Historiker wiederum idealisieren die dargestellte Gewalt, die ausgehend von den Blutsportarten auch auf der Theaterbühne zu finden war. Scott-Warren ordnet sich zwischen diesen beiden Positionen ein. Die Gemeinsamkeiten der rivalisierenden Unterhaltungsformen sind nicht als Zufall derselben örtlichen Ansiedelung und sich überschneidenden Zeitspanne zu verstehen. Stattdessen beeinflusste die Verbindung zu Tierhatzarenen in einer entscheidenden Entwicklungsphase des englischen kommerziellen Theaters dessen Charakteristika.

Aufgrund der steigenden Popularität der Theater auf der Bankside verloren die Tierhatzarenen einen beträchtlichen Anteil an Zuschauern. 1591 wurde aus diesem Grund ein Gesetz herausgegeben, welches die Aufführung von Theaterstücken an Donnerstagen verbot. Ein weiterer Konflikt zwischen diesen zwei Unterhaltungsformen zeigt sich am Beispiel des zuvor genannten Hope Theaters. Die doppelte Nutzung des Gebäudes lief nicht immer reibungslos ab, da sich beide Interessensgruppen an der Anwesenheit der anderen störten. 1617 zogen die Schauspieler in ein anderes Theater um und überließen das Hope den Stieren und Bären. Ein Schauspieler erklärte im Namen aller diesen Beschluss in einem Brief an Edward Alleyn: „Sir, I hope you mistake not our removal from the Bankside. We stood the intemperate weather till more intemperate Mr Meade thrust us over, taking the day from us

²⁰⁵ *Henslowe Papers*, zit. n. Wickham, Glynne/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre*, S.598.

²⁰⁶ Scott-Warren, Jason, „When Theaters Were Bear-Gardens“, S.65.

which by course was ours.“²⁰⁷ Offensichtlich hatte Jacob Meade, der 1613 gemeinsam mit Philip Henslowe die Wiedererrichtung des Hope in Auftrag gegeben hatte, einen (bzw. mehrere) Spieltag(e) der Prince Charles' Men entgegen ihrer Vereinbarung für Tierhatzen verwendet. Der Schauspieler informierte Edward Alleyn über diesen Missstand und zog mit seiner Truppe in das Red Bull Theater. Daraufhin wurde das Hope in „Bear Garden“ bzw. „Paris Garden“ umbenannt und galt seitdem als eine der bekanntesten öffentlichen Tierhatzarenen Londons. Bis in das beginnende 19. Jahrhundert blieben Tierhatzen eine beliebte Unterhaltungsform der englischen Bevölkerung. Erst 1835 wurden sie aufgrund ihrer Brutalität durch einen Beschluss des Parlaments endgültig verboten.

Etliche Theaterhistoriker, die sich mit der Zeit des Interregnums beschäftigen, behaupten, dass Tierhatzen von den Puritanern weder kritisiert noch verboten wurden und ohne Unterbrechung praktiziert werden konnten. Beispielsweise schreibt Leslie Hotson in „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“:

„The attack of the Puritans and of the city authorities upon the amusements of London under Charles I and the Interregnum was directed primarily against plays and playhouses. The sport of bear-baiting – one of the favorite entertainments of the Londoners – was allowed to continue almost without interruption throughout the Commonwealth.“²⁰⁸

Dies ist jedoch nicht gänzlich der Fall, da im Laufe der puritanischen Herrschaft laufend Beschlüsse herausgegeben wurden, die die Veranstaltung von Tierhatzen schrittweise einschränkten. Bereits am 29. August 1648 wurde eine Ordinance mit dem Titel „An Ordinance for The Form of Church Government to be used in the Church of England and Ireland, agreed upon by the Lords and Commons assembled in parliament, after Advice, had with the Assembly of Divines“ erlassen. Laut diesem Beschluss hatten die Ältesten einer religiösen Gemeinde das Recht, folgende Personen von dem Sakrament des Abendmahls auszuschließen: „Any person that shall upon the Lords Day use any Dancing, playing at Dice or Cards, or any other Game, Masquing, Wakes, Shooting, Bowling, Playing, playing at Football, Stool-ball, Wrestling, or that shall use Hawking, Hunting or Coursing, Fishing or Fowling.“²⁰⁹ Somit übertrug das puritanische Parlament den religiösen Führern der einzelnen Gemeinden Verfügungsgewalt sowie Aufsichtspflicht und stärkte die gegenseitige

²⁰⁷ *Henslowe Papers*, zit. n. Wickham, Glynne/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre*, S.603.

²⁰⁸ Hotson, Leslie J., „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“, *PMLA*, Bd. 40, 2/1925, Modern Language Association, S.276-288, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/457224.pdf>, (17.09.2012), S.276.

²⁰⁹ - „An Ordinance for The Form of Church Government to be used in the Church of England and Ireland, agreed upon by the Lords and Commons assembled in parliament, after Advice, had with the Assembly of Divines [29.08.1648]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56286&strquery=bear-baiting>, (04.07.2012).

Einflussnahme von Kirche und Staat. Unter die zu bestrafenden Vergehen fielen u.a. Tanz, Würfel- sowie Kartenspiele, Verkleidungen, Duelle, Bowling, Fußball, Wrestling und andere Sportarten, sowie Jagen und Fischen.

Am 31. März 1654 wurde „An Ordinance for Prohibiting Cock-Matches“ herausgegeben, die öffentliche Versammlungen unter dem Vorwand bzw. im Rahmen von Hahnenkämpfen strengstens untersagte. Als Begründung wurde angeführt, dass genannte Versammlungen meistens zur Störung des öffentlichen Friedens beitrugen und darüber hinaus mit Glücksspiel, Alkohol, Flüchen, Streitereien und anderen unmoralischen Praktiken einhergingen, die Gottes Ehre beschmutzten und oft den Ruin einzelner Personen sowie ihrer Familien bedeuteten. Somit wurde dieses Verbot mit religiösen als auch praktischen Gründen belegt.

„[T]he Publique Meetings and Assemblies of People together in divers parts of this Nation, under pretence of Matches for Cock-Fighting, are by experience found to tend many times to the disturbance of the Publique Peace, and are commonly accompanied with Gaming, Drinking, Swearing, Quarreling, and other dissolute Practices, to the Dishonor of God, and do often produce the ruine of Persons and their Families.“²¹⁰

Wenige Wochen später verhafteten die Stadtautoritäten einen Mann in der Shoe Lane für das Vergehen, einen Hahnenkampf in seinem Haus angekündigt zu haben. 1655 wurde ein Messerschmied angeklagt, Kampfhähne zu züchten. Im folgenden Jahr stürmten die Soldaten von Colonel Pride den „Bear Garden“ und töteten alle Kampfhähne.²¹¹

Aus ähnlichen Gründen wurden in einem weiteren Beschluss des 4. Juli 1654 mit dem Titel „An Ordinance for Prohibiting Horse-Races“ Pferderennen für eine Zeitspanne von sechs Monaten verboten. Laut den Befürchtungen des Parlaments gaben Pferderennen Anlass zu öffentlichen Versammlungen, die die Wahrung des öffentlichen Friedens gefährdeten. Falls dieses Verbot übertreten wurde, drohte dem Angeklagten, dass sein(e) Pferd(e) konfisziert wurde(n) und er sich selbst vor Gericht verantworten musste.²¹² Am 26. Juni 1657 wurde ein Beschluss gegen Glücksspiel erlassen, der den Titel „An Act for Punishing of Such Persons as Live at High Rate and Have No Visible Estate, Profession or Calling Answerable Thereunto“ trug. Darin wurde festgelegt, dass alle, die ihr Vermögen durch das Veranstellen von Glücksspielen und Wetten erwirtschaftet hatten, die doppelte Summe ihres Gewinns als Strafe zahlen mussten. Zu den verbotenen Spielen zählten „Cards, Dice, Tables, Bowles or Shovel-

²¹⁰ - „An Ordinance for Prohibiting Cock-Matches [31.03.1654]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56534>, (04.07.2012).

²¹¹ Vgl. Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.205.

²¹² Vgl. - „An Ordinance for Prohibiting Horse-Races [04.07.1654]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56570>, (04.07.2012).

board, Cock-fighting, or [...] Horse-races.“²¹³ In demselben Jahr wurde ein Gesetzesbeschluss zur Wahrung des Sonntags mit der Bezeichnung „An Act for the Better Observation of the Lord’s Day“ erlassen. Dabei wurde auf die Bibel Bezug genommen, worin Gott selbst den siebten Tag der Woche zum Ruhetag erklärt hatte und den Menschen auftrug, diesen Tag in Anbetung ihres Schöpfers zu verbringen und von jeglicher Arbeit abzusehen. Das Gesetz beinhaltet eine lange Aufzählung von verbotenen Tätigkeiten. Zum Beispiel war es Bäckern, Fleischhauern, Schuhmachern, Gewürzverkäufern und Bierbrauern untersagt, ihren Beruf am Sonntag auszuüben. Weiters war es verboten, mit Booten, Pferden, Fuhrwerken oder anderen Transportmitteln unterwegs zu sein; es sei denn, man fuhr damit zu einem der sonntäglichen Gottesdienste. Das Verbot betraf ebenso „[e]very person Dauncing, or prophanely Singing or Playing upon Musical Instruments.“²¹⁴ Obwohl die Puritaner nicht zwingend Musik verurteilten, galt sie am Lord’s Day dennoch als verpönt. Weiters wurden genannt:

„All persons keeping, using or being present upon the Day aforesaid at any Fairs, Markets, Wakes, Revels, Wrestlings, Shootings, Leaping, Bowling, Ringing of Bells for pleasure, or upon any other occasion, (saving for calling people together for publique Worship) Feasts, Church-Ale, MayPoles, Gaming, Bear-Baiting, Bull-Baiting, or any other Sports and Pastimes.“²¹⁵

Diese Aufzählung nennt neben Wrestlingkämpfen, Schussturnieren, Bowling, Glockenläuten und Maibaumtänzen ebenso Stier- und Bärenhatzen. Anscheinend war es notwendig, trotz des generellen Verbots dieser Praktiken am Sonntag in den vorhergegangenen Jahren erneut darauf hinzuweisen. Diese Vielzahl an Ordinances schränkte die Veranstaltung von Blood Sports erheblich ein und auch die zeitgeschichtlichen Dokumente, die eine Tierhatz in London zwischen 1642 und 1660 belegen, sind rar. Zehn Jahre nach der Rückkehr von Charles II, am 16. Juni 1670, besuchte John Evelyn gemeinsam mit Freunden einen „Beare-garden“. In seinem Tagebuch notiert er seine Erlebnisse während des Besuchs und berichtet unter anderem, wie einer der Hunde durch einen kräftigen Stoß eines Stieres in den Schoß einer Dame im Publikum geschleudert wurde. Evelyn beendet seine Beschreibung schließlich mit folgenden Worten: „Two poor dogs were killed, and so all ended with the ape on horseback, and I most heartily weary of the rude and dirty pastime, which I had not seen, I think, in twenty years before.“²¹⁶ Daraus ist zu schließen, dass diese Freizeitgestaltung unter

²¹³ - „An Act for Punishing of Such Persons as Live at High Rate and Have No Visible Estate, Profession or Calling Answerable Thereunto [26.06.1657]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56620>, (04.07.2012).

²¹⁴ - „An Act for the Better Observation of the Lord’s Day [26.06.1657]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56613>, (04.07.2012).

²¹⁵ Ebda.

²¹⁶ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.175.

der puritanischen Herrschaft tatsächlich eingestellt oder zumindest von Evelyn nicht wahrgenommen wurde.

Ein Schriftstück aus 1650 belegt als eines der wenigen überlieferten Dokumente die Existenz von Tierhatzen während des Interregnums. Es handelt sich dabei entweder um eine Parodie der vor 1642 üblichen Anschlagzettel oder um eine ernstzunehmende Bekanntgabe einer Hetzveranstaltung. Durch die so genannten „Bills“ wurden damals Veranstaltungen in Tierhatzarenen angekündigt. Der Autor des folgenden Schriftstücks nennt sich „The Man in the Moon“ und veröffentlichte im Februar 1650 einen Anschlagzettel zur Ankündigung eines Stierkampfes. Darin sind amüsante und satirische Abänderungen zu finden, die auf die aktuelle politische Lage anspielen. Es stellt sich die Frage, ob der Tierkampf tatsächlich stattgefunden hat oder ob es sich nur um eine Art des „Pamphlet Plays“ handelte, d.h. ein Schriftstück, das die formalen Charakteristika eines Anschlagzettels übernahm, um politische Propaganda zu üben.

„A Match, a match; Gentlemen, pray stand off: Be it known unto all men by these presents, that I the Man in the Moon, in behalfe of my Dog Towzer, doe challenge all the Dogs, Bitches, Puppies, and all in the Citie of Westminster; to play with them all one after another, severally three Courses at the Windsor-Bull, at the Hope on the Bankside, on Thursday Feb. 28. for three Crownes a Dog; and that Dog that hits, or fetches Blood first, to winne the Wager, and be rewarded with a Parliament Collar: hee desireth Godfrey to see that his Bull be ready, and his Seats and Galleries strong, for I intend to bring many Friends, and there all my Enemies, Pusivants, Dogs, Setters, Bitches, &c. if they have any Warrants, or any other matter else against me, shall be sure to find me; else hereafter let them not presume to come in my presence under the penalty of a stab at least. There shall also be seen the most excellent sport of an old Munkey dancing on a Rope, and riding on a Tukesbury Hobby-horse for a wager of three pounds of the States-money, to please the Sisters of the Separation, and some other rare Tricks shall make you merry. VIVAT REX.“²¹⁷

Der „Mann im Mond“ kündigt an dem für Tierhatzen üblichen Donnerstag einen Stierkampf im Hope Theater an und fordert mit seiner Bulldogge Towzer alle Hundebesitzer der Stadt zum Wettkampf heraus. Darüber hinaus verspricht er dem Publikum andere Attraktionen wie beispielsweise einen seiltanzenden Affen und ein Hobby Horse. Die abschließenden Worte auf Latein „Vivat Rex“, die vor 1642 üblicherweise am Ende eines Anschlagzettels standen, fehlen auch hier nicht und lassen auf die politische Einstellung des Autors schließen.

Womöglich fanden Tierhatzen in der Zeit des Interregnums auch außerhalb der öffentlichen Arenen statt. Leslie Hotson schreibt, dass bereits vor 1642 im privaten Rahmen Bärhatzen veranstaltet wurden. Am 11. Oktober 1639 bekam Sir Sanders Duncombe ein Patent, wilde und domestizierte Tiere im Kampf miteinander vorzuführen und dafür Geld zu verlangen:

„On October 11, 1639, Sir Sanders Duncombe received a patent for “the sole practisinge and makinge profit of the combatinge and fightinge of wild and domestick beasts within the Realm of England for

²¹⁷ *The Man in the Moon* (13-20.02.1650), zit. n. Hotson, Leslie J., „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“, S.281.

fowertene yeres.” It is doubtful whether this patent gave Duncombe any rights in the Bankside Bear Garden. The game there was supposed to be a royal monopoly, and, as we know, had been maintained as such by former sovereigns.²¹⁸

Da Bärhatzen auf der Bankside als königliches Monopol gehandhabt wurden, ist davon auszugehen, dass Duncombe mit diesem Patent keine Anteile am Bear Garden erworben hatte. Stattdessen errichtete er noch in demselben Jahr seine private Tierhatzarena in der St. John’s Street in Clerkenwell, im Zentrum Londons, um vor einem ausgewählten Publikum Bärenkämpfe zu veranstalten. Diese Gegebenheit wird durch den folgenden Bericht bestätigt, dem zufolge sein Gärtner am 28. Oktober 1642 von einem Bären angefallen wurde:

„Strange and horrible NEWES Which happened betwixt St. Johns street, and Islington on Thursday morning, being the eight and twentieth day of this instant moneth of October. Being a terrible murther committed by one of Sir Sander Duncomes Beares on the body of his Gardner, that usually came to feed them, where thousands of people were eye-witnesses.“²¹⁹

Der Bericht schildert, dass das Gehege noch nicht in der Bauweise eines Bear Gardens fertig gestellt worden war. Der Gärtner, der bereits seit zwei Jahren für die Fütterung der Bären zuständig war und nie daran Schaden genommen hatte, fand einen großen Bären außerhalb des Geheges. Es folgt die Mitteilung, dass der Bär den Gärtner tötete und die Bevölkerung daraufhin am Bären Rache nahm. Dieser Vorfall war ein Rückschlag für Duncombes Bestreben, Tierkämpfe zu veranstalten. Für die Zeit der Bürgerkriege gibt es keine Überlieferung, dass besagte Spektakel in der St. John’s Street stattfanden. Erst zehn Jahre später (1652) ist wieder von einer Veranstaltung in Duncombes Bärhatzarena die Rede, doch in demselben Jahr verstarb dieser und vererbte sein Patent an seine Nachkommen. Zu diesem Zeitpunkt löste die private Arena in der St. John’s Street sogar das Hope Theater ab, das zwischenzeitlich geschlossen wurde. Einige Jahre später wurde das Theater jedoch wieder in Betrieb genommen, wie folgender Bericht belegt: Im September 1655 ereignete sich ein tragischer Unfall im Rahmen einer Bärhatz des Hope Theaters. Ein Kind wurde unabsichtlich in das Gehege eingesperrt und von dem Bären getötet. Die Mutter des Opfers wurde damit getröstet, dass der Bär einen letzten Kampf bestreiten sollte und ihr die Hälfte der Einnahmen zugesprochen würden: „The bearwards promptly turned this tragedy to advantage by having the ‘guilty’ bear baited to death, posting bills throughout the city to advertise the event.“²²⁰ Das Spektakel zog sehr viele Menschen an und die Tierbesitzer profitierten von hohen Einnahmen. Die Mutter erhielt laut Bericht jedoch nur einen sehr geringen Anteil.²²¹

²¹⁸ Hotson, Leslie J., „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“, S.283.

²¹⁹ British Museum (London 1642), zit. n. Hotson, Leslie J., „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“, S.284.

²²⁰ Capp, Bernard, *England’s Culture Wars*, S.206.

²²¹ Vgl. Hotson, Leslie J., „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“, S.286.

Die Veranstaltung von Tierhatzen wurde demnach während des Interregnums durch mehrere Ordinances des Parlaments eingeschränkt, war jedoch nicht prinzipiell verboten und fand vereinzelt in öffentlichen und privaten Arenen statt. Mit der Rückkehr von Charles II erhielten Tierhatzen wieder ihren Status als Sport und Unterhaltungsform des Königshofes.

12. Performatives Sozialverhalten durch inszenierte Theaterablehnung

Obwohl Puritaner bewusst jegliche Form öffentlicher Spektakel ablehnten – sei es nun eine Theateraufführung im Red Bull, ein Auftritt der Morris Tänzer zu Weihnachten oder ein Stierkampf in einer Bullbaiting Arena – ist ihre Selbstdarstellung als gottesfürchtige und asketische Gläubige auch als theatrale Inszenierung anzusehen. Paradoxerweise konstruiert insbesondere ihre radikale Ablehnung jeglicher Theaterei auf der Bühne und im öffentlichen Leben, ihre Betonung des wahren Seins anstelle des falschen Scheins, ihr nahezu supra-artifiziell Insistieren auf strikten Glaubensgrundlagen und das daher resultierende Gebaren im Alltag nach strengen Vorschriften und Verhaltensregeln *den* Puritaner als Sinnbild bzw. Rollenträger des puritanischen Gedankengebildes. Sobald das Verhalten eines Menschen in der Gesellschaft mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen wird und er als Repräsentant einer Ideologie gilt, verlässt er die Ebene des Natürlichen, das nach dem reinen Ursache-Wirkungs-Prinzip funktioniert, und betritt den Bereich des performativen Sozialverhaltens, das jeder Handlung neben ihrer praktischen Notwendigkeit (falls eine solche überhaupt noch gegeben ist) eine sekundäre Bedeutung zuschreibt. Beispielhaft für dieses Phänomen ist die puritanische Kleiderordnung.

12.1. Die Anti-Mode der Puritaner

Laut den puritanischen Vorstellungen sollte Kleidung ausschließlich dem praktischen Zweck als Schutz gegen Kälte und als gesellschaftliche Notwendigkeit des Sich-Bedeckens dienen und deswegen so schlicht wie möglich gestaltet sein. In dem Bestreben, dafür einheitliche Richtlinien zu schaffen, kreierten die Puritaner ihren eigenen repräsentativen Kleidungsstil. Somit erhielt die Kleidung wiederum einen symbolischen Mehrwert und kennzeichnete eine bestimmte Personengruppe innerhalb der Gesellschaft. Die ursprüngliche Betonung der Kleidung als rein zweckmäßiges und langfristiges Produkt wandelte sich im Zuge dieser Entwicklung zu dem gesellschaftlichen Phänomen der Mode, die der Repräsentation einer Ideologie dient. Da sich jedoch die puritanische Mode bewusst einer solchen Bezeichnung verweigert und auf ihre reine Funktionalität plädiert, habe ich mich für die Bezeichnung „Anti-Mode“ entschieden. In weiterer Folge werde ich den Begriff der Mode und ihre

Unterscheidung zu Kleidung näher erläutern, um daraufhin diese Überlegungen auf die puritanische Kleiderordnung anzuwenden.

In seiner „Philosophie der Mode“ diskutiert der Sozialwissenschaftler Georg Simmel Mode als Produkt von zwei konträren Tendenzen. Einerseits strebt der Mensch danach, sich von seiner Umgebung zu differenzieren und von der Allgemeinheit abzuheben. Andererseits bewegt das Bedürfnis nach sozialer Anlehnung den Menschen dazu, ein gegebenes Muster nachzuahmen und sich einer Gruppierung anzupassen. Der Trieb zur Individualisierung existiert parallel zu dem Wunsch, in die Kollektivität abzutauchen und darin Sicherheit zu finden. Die Wechselwirkungen dieser beiden Tendenzen beeinflussen die Entwicklung der Mode maßgeblich. Folglich bezeichnet Simmel die Mode als einen

„Tummelplatz für Individuen [...], welche innerlich unselbstständig und anlehnungsbedürftig sind, deren Selbstgefühl aber doch zugleich einer gewissen Auszeichnung, Aufmerksamkeit, Besonderung bedarf. Sie erhebt eben auch den Unbedeutenden dadurch, daß sie ihn zum Repräsentanten einer Gesamtheit macht, zur Verkörperung eines Gesamtgeistes.“²²²

Thorstein Veblen betrachtet in seiner „Theorie der feinen Leute“ das Phänomen Mode von einem anderen Standpunkt, wonach er Mode in enger Verbindung mit Prestige setzt. Mode dient dazu, den finanziellen Wohlstand ihres Trägers zur Schau zu stellen, und kann als demonstrative Verschwendung klassifiziert werden. Weiters folgt Mode dem Prinzip der demonstrativen Muße, wonach sie möglichst aufwendig und unpraktisch gestaltet ist, sodass ihr Träger zu manueller Arbeit nicht mehr fähig ist, diese aufgrund seines Reichtums jedoch auch nicht nötig hat. Die Mode bringt dadurch zum Ausdruck, dass ihr Träger konsumiert ohne zu produzieren und somit der oberen Gesellschaftsschicht angehört. Diese Formen – handle es sich nun um die Größe der Hüte oder die Weite der Röcke – fanden bei der Damenkleidung stets ihre Extrema, da die Frau der Veranschaulichung des Reichtums ihres Mannes diene. Die Befreiung der adeligen Frau von aller vulgären Arbeit wurde paradoxerweise durch die Einsperrung ihres Körpers in ein Korsett, riesige Reifröcke und große Hüte zur Schau gestellt. „Je kostspieliger und unproduktiver die Frauen des Haushalts waren, desto mehr Prestige verschafften sie dem Haushalt oder dessen Führer.“²²³

Der stete Wandel der Mode ist in dem ewigen Streben des Menschen nach etwas Neuem begründet, was ihn dazu drängt, von dem Getragenen abzusehen und in einer neuen Mode Zuflucht zu suchen, „[d]och auch der neue Stil muß den Ansprüchen des Prestiges, der Verschwendung und der Sinnlosigkeit genügen.“²²⁴ Laut Georg Simmel resultiert der

²²² Simmel, Georg, „Philosophie der Mode“, *Philosophische Kultur*, Leipzig: Alfred Kröner 1919, S.18-19.

²²³ Veblen, Thorstein, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Frankfurt am Main: Fischer 1986 [1899], S.176.

²²⁴ Ebda., S.173.

beständige Wechsel der Mode aus dem Wunsch der adeligen Bevölkerung, sich von den niederen Gesellschaftsschichten abzuheben, die wiederum danach streben, die Modegewohnheiten der Adligen nachzuahmen. „Sobald die unteren [Gesellschaftsschichten] sich die Mode anzueignen beginnen, die Einheitlichkeit in dem so symbolisierten Zusammengehören der oberen durchbrechen, wenden sich jene von dieser Mode ab und einer neuen zu, um sich erneut zu differenzieren.“²²⁵ Laut der Literaturwissenschaftlerin Barbara Vinken impliziert der hier beschriebene Übergang von „High Fashion“ zu „Low Fashion“ ein starres Gesellschaftsbild, wohingegen die Mode heutzutage Potential hat, Grenzen zu überschreiten und zu verwischen. In der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, die strikt in hierarchische Klassen eingeteilt war, findet sich jedoch auch auf der Ebene der Mode eine vertikale Trennung und es kann folglich von Klassenmode gesprochen werden. Die gehobene Gesellschaftsschicht verfügte über die nötigen finanziellen Mittel, sich kostspielig einzukleiden und mittels Kleidung ihren Reichtum zu inszenieren. Auch von den Herrscherhäusern Europas wurde dieses Mittel der Selbstdarstellung erkannt und genutzt. Die puritanische Kleiderordnung gilt als Reaktion auf die prächtigen und verschwenderischen Modeerscheinungen der Oberschicht und ist bewusst schlicht und schmucklos gehalten. Martha Doe beschreibt, wie sich Angehörige des puritanischen Glaubens im 17. Jahrhundert zu kleiden hatten: „[Women] had to wear a long black dress, a white apron, a white headdress and no makeup. The men had an equally sober appearance, dressed head to toe in black and sporting short hair.“²²⁶ Somit steht ihre Kleidervorschrift in deutlichem Gegensatz zu den prächtigen Gewändern der Oberschicht.

Die puritanische Kritik an der Mode bezieht sich nicht ausschließlich auf die zur Schau gestellte Verschwendung des irdischen Reichtums, sondern ebenso (oder insbesondere) auf den Aspekt des Verkleidens. Laut Vinken ist Mode als Verkleidung, Maskerade, Spiel und Karnevalisierung nach bestimmten gesellschaftlichen Codes zu begreifen. Sie entdeckt in der Kritik an der Mode primär eine Kritik am Schein, da Mode im alltäglichen Verständnis als Inbegriff des Eitlen, Oberflächlichen und Frivolen gilt. Dabei zitiert Vinken u.a. Simone de Beauvoir, die die Mode der Frau als Verkleidung zum Vergnügen aller Männer und zum Stolz ihres Eigentümers beschreibt. Die Frau wählt folglich das Sein des leeren Scheins bzw. die reine, blendende Äußerlichkeit.²²⁷ Bereits im 17. Jahrhundert wurde diese Scheinhaftigkeit durch Kostümierung im Alltag kritisiert. Puritanische Geistliche verdammt den falschen

²²⁵ Simmel, Georg, „Philosophie der Mode“, S.13.

²²⁶ Doe, Martha, „The Puritan Ban on Christmas“.

²²⁷ Vgl. Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Fischer 1993, S.13.

schönen Glanz des Diesseits, den der Mensch über die wahren Freuden im Jenseits zu stellen versucht ist. „Numerous biblical texts denounced extravagant display, which puritans similarly condemned as frivolous and vain.“²²⁸ Jedoch gerade durch ihre gezielte Verweigerung jeglicher Verkleidung des Körpers, ihre Betonung ausschließlich auf den praktischen Zweck von Kleidung und die strikten Vorschriften diesbezüglich, begründeten die Puritaner wider ihre Absicht selbst eine Mode.

Ingrid Loscheks Differenzierung zwischen Kleidung und Mode gibt Aufschluss über die dualistische Stellung der puritanischen Mode. Sie argumentiert, dass durch Inszenierung Kleidung zu Mode wird und in Folge dessen einen Mehrwert erhält. Während Kleidung dem praktischen Zweck des Sich-Bekleidens verschrieben und ihre Veränderung saisonal bedingt ist, definiert sich Mode als soziales und kommunikativ festgelegtes Konstrukt.

„Mode reicht weit über das Gegenständliche des Produkts Kleidung hinaus. Sie gibt der Kleidung einen „sozialen Zweck“, über den von Funktion und Ästhetik hinaus. Der Kleidung werden Schein und Illusion hinzugefügt, die als *Mehrwert* oder *Zusatznutzen*, kurz als Mode definiert werden.“²²⁹

Sobald Kleidung einen sozialen Zweck erhält, Schein und Illusion als Mehrwert produziert und als Teil des performativen Sozialverhaltens zu verstehen ist, wird sie zur Angriffsfläche für radikale Vertreter des puritanischen Glaubens. Sie begreifen Mode als Kostümierung und Täuschung, das ihrem Ideal der Identitätsrealisierung widerspricht. Ihre eigene Kleidung ist explizit rein praktischen Gründen verschrieben, erhält jedoch dadurch unweigerlich einen Mehrwert, da sie als Projektionsfläche puritanischer Werte dient, und somit eine eigene Mode begründet. Ich habe dieses Kapitel unter die Überschrift „Die Anti-Mode der Puritaner“ gestellt, da sich ihre Mode weigert, als solche bezeichnet zu werden. Man könnte sagen, die Mode der Puritaner verkleide die Tatsache, dass sie verkleidet.

Darüber hinaus habe ich den Begriff der Anti-Mode gewählt, da die Kleiderordnung der Puritaner nicht zwingend den Charakteristiken von Mode entspricht. Herbert Blumer nennt sechs Voraussetzungen für das Entstehen einer Mode, von denen ich einige herausgreifen möchte. Ein wesentliches Kriterium ist beispielsweise das Fehlen einer praktischen Funktionalität der neuen Modeerscheinung. „Fashion is not guided by utilitarian or rational considerations.“²³⁰ Mode ist keinem Zweck unterworfen, sondern findet den Zweck in sich selbst. Die puritanische Mode wehrt sich jedoch gegen diese Zweckfreiheit, unterstellt sich bewusst dem praktischen Nutzen und ist in den Glaubensgrundsätzen der puritanischen Gemeinschaft fundiert. Darüber hinaus impliziert die Herausbildung einer neuen Mode, dass

²²⁸ Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.172.

²²⁹ Loschek, Ingrid, „Wann ist Mode?“, *Strukturen, Strategien und Innovationen*, Berlin: Reimer 2004, S.161.

²³⁰ Blumer, Herbert, „Fashion. From Class Differentiation to Collective Selection“, *Fashion Theory*, Hg. Malcolm Banard, London & New York: Routledge 2007, S.242.

sich eine soziale Gruppe im Umbruch befindet, da sie als Produkt eines gesellschaftlichen Wandels zu begreifen ist. Die Mode der Puritaner zeichnet sich stattdessen durch Beständigkeit aus. Auch die Verknüpfung von Mode und Prestige trifft hier nicht zu, da die puritanische Mode als schlicht, bescheiden und schmucklos zu beschreiben ist und somit ihre Träger keine Möglichkeit und auch kein Interesse daran hatten, sich mit immer größeren Röcken, noch höheren Hüten oder umso breiteren Krägen zu übertrumpfen. Man könnte sagen, die puritanische Mode negiere ihre eigene Existenz.

12.2. Öffentliche Proklamationen gegen die katholische Kirche

Mittels öffentlicher Proklamationen taten Vertreter des puritanischen Parlaments ihre Ablehnung gegenüber der katholischen Kirche kund. Beispielsweise wurde am 2. Mai 1643 ein steinernes Kreuz auf der Cheapside niedergerissen und in Abbildung 16 dokumentiert. Anwesend waren eine Truppe berittener Soldaten und zwei Kompanien Infanteristen, die diese öffentliche Inszenierung bewachten. Als das Kreuz zu Boden ging, wurden Trompeten geblasen, Mäntel in die Luft geworfen und die Menschen jubelten laut vor Freude. Sechs Tage später (oder am sechsten Tag im Mai) wurden in der Nacht Statuen des Papstes aus Blei verbrannt. Gleichzeitig läuteten die Glocken und die Anwesenden klatschten Beifall. Der Autor dieser Abbildung betont abschließend, dass niemandem im Zuge dieser öffentlichen Darbietungen Leid zugefügt wurde. Alles schien friedlich vor sich gegangen zu sein und die Anwesenden waren sich laut diesem Bericht in ihren religiösen Ansichten einig.

Der untere Teil der Abbildung zeigt eine Bücherverbrennung, die am 10. Mai stattgefunden hat. Das so genannte „Boocke of Sportes upon the Lords day“ wurde auf demselben Platz, wo zuvor das Kreuz gestanden hatte, verbrannt. Es handelte sich dabei um eine offizielle Bekanntmachung von James I bzw. in überarbeiteter Fassung von Charles I, wonach Spiele und Freizeitbeschäftigungen an Sonntagen erlaubt waren. „James I’s Book of Sports authorized people to pursue leisure activities as long as they attended church in the morning, and when Charles reissued it in 1633, he ordered every minister to read it from the pulpit. For puritans, it appeared a royal endorsement of sin.“²³¹ Als Ausdruck ihrer Ablehnung dieser Beschlüsse ordnete das puritanische Parlament die öffentliche Verbrennung des Buches an. „In 1643 an order was made that Charles’s *Book of Sports* – the proclamation that had sanctioned games and pastimes on Sundays – be burned. The next year maypoles were banned, and in 1647 Christmas, Easter and other holy days were abrogated by statute.“²³² In

²³¹ Capp, Bernard, *England’s Culture Wars*, S.100.

²³² Butler, Martin, „The condition of the theatres in 1642“, S.442.

dem Zitat spricht Martin Butler auch an, dass im Folgejahr die Tradition des Maibaumtanzes mit der Begründung, es handle sich um eine heidnische Eitelkeit („heathenish vanity“), verboten wurde.



Abb. 16. Zerstörung des Cheapside Cross

Auch John Evelyn vermerkt die Zerstörung des Cheapside Kreuzes in seinem Tagebuch, aber nimmt als Befürworter der Monarchie einen anderen Standpunkt ein. Am 2. Mai 1643 schrieb er: „I went to Lond[on]; where I saw the furious & zealous people demolish that stately Crosse in Cheapside: The 4th I return'd with no little regrett for the Confusion that threaten'd us.“²³³ Dieser Eintrag bietet eine neue Perspektive auf die öffentlichen Ereignisse. Während die Beschreibung auf der Abbildung die Proklamationen des Parlaments als friedlich und von der Bevölkerung einstimmig für gut geheißen darstellt, beschreibt Evelyn seine Angst und Verlegenheit beim Anblick dieser – seinem Eindruck nach – bedrohlichen Ereignisse. Somit sind die Zerstörungsaktionen auf der Cheapside als performatives Sozialverhalten des regierenden Parlaments zu verstehen, die mit einem symbolischen Mehrwert aufgeladen waren und von mehreren Perspektiven unterschiedlich interpretiert wurden.

²³³ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.43.

13. Inszenierungsstrategien der Herrschenden

Die Tradition der höfischen Festveranstaltungen in England reicht bis Henry VII, der anlässlich seiner Krönung im Jahre 1485 ein prächtiges Fest veranstaltete. Es wurden Unsummen für Dekorationen und Kostüme ausgegeben. Die Feierlichkeiten umfassten Prozessionen, Bankette, ein Duell und schließlich die Krönungszeremonie selbst. Diese prunkvolle Inszenierung seiner Königswürde war von großer politischer Bedeutung. Der Amtsantritt des ersten Königs der Tudor-Dynastie beendete den War of Roses, der zwischen den beiden Häusern, Lancaster (Red Rose) und York (White Rose), getobt hatte. Um seine Herrschaft zu legitimieren, stellte sich Henry VII als Gottes gesandter Bote dar, der das Volk von dem Tyrannen Richard III befreit hatte. Für diesen Zweck beschäftigte er Geschichtsschreiber, die den so genannten „Tudor Myth of History“ begründeten. Auch auf Gemälden, die Richard III zeigten, wurde dieser ab der Machtübernahme mit schiefer Schulter und krummer Nase dargestellt. Da die Meinung vorherrschte, die äußere Erscheinung würde die innere Gesinnung widerspiegeln, sollte von seinem hässlichen Aussehen auf seinen grausamen Charakter geschlossen werden. Die Krönungszeremonie von Henry VII stellte einen Aspekt der Inszenierung des neuen Herrscherhauses dar und markiert den Beginn der höfischen Festveranstaltungen in England.²³⁴

13.1. Court Masques zur Repräsentation und Festigung der Stuart Dynastie

Mit Beginn der Stuart Dynastie unter James I und Charles I fanden Court Masques Einzug in die höfische Festkultur und wurden zwischen 1604 und 1640 am englischen Hof veranstaltet. Die erste Masque gab die Gemahlin von James I, Anne of Denmark, in Auftrag. Ben Jonson war für die rezipierten Verse zuständig, während sich Inigo Jones um eine ansehnliche Kulisse und ausgeklügelte Bühnentechnik kümmerte. Gemeinsam kreierten sie ein Gesamtkunstwerk aus gesprochenem Drama und visuellen Spektakeln.

Court Masques sind als spezifisch englisches Phänomen zu begreifen, das jedoch von der florentinischen Festkultur beeinflusst wurde. Laut David Lindley lassen sich die Ursprünge der englischen Masque bis in das Mittelalter zurückverfolgen: „The main entry of masquers had its roots in ‘disguisings’ or ‘mummings’ which can be traced back into the Middle Ages, and were an often anarchic part of Christmas revelry at every level of society.“²³⁵ Auch Stephen Orgel sieht die Herkunft der höfischen Masque in Zusammenhang mit „Christmas

²³⁴ Vgl. Mulryne, J.R., „Court and civic festivals in Tudor and early Stuart England“, *British Library*, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/stuartengland.html>, (28.06.2012).

²³⁵ Lindley, David, „The Stuart Masque and its Makers“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge U.P. 2004, S.384.

mummings, courtly dances and spectacular entertainments, but not until the seventeenth century is the composition of court masques regularly undertaken by a professional playwright.“²³⁶ Erst ab dem 17. Jahrhundert wurden Masques aufgrund ihrer Rahmung durch die Komposition eines Dramatikers als einheitliches Phänomen begriffen. Zu diesem Zeitpunkt waren sie auch der politischen Funktion verschrieben, die absolute Machtposition der Stuart zu festigen, und dienten der Selbstinszenierung des Monarchen vor dem Hofstaat und der adeligen Bevölkerung. Aus diesem Grund wurden Court Masques von vielen Geisteswissenschaftlern als machtpolitisches Instrument des englischen Hofes verstanden. Andere wiederum schrieben dieser Theaterform eine ambivalente Rolle zu, da Dramatiker nicht nur der Huldigung des Monarchen dienten, sondern unterschwellig Kritik üben und den Hofstaat in einer beratenden Funktion in neue Bahnen lenken konnten.²³⁷

Eine Masque gliederte sich üblicherweise in fünf Teile: Zu Beginn wurde das Schauspiel in Versen eingeleitet. Der darauf folgende Teil, die so genannte Anti-Masque, bestand aus einer komödiantischen Darstellung, die Ähnlichkeiten mit einer Droll hatte. Somit stellte die Anti-Masque einen Gegensatz zu der eigentlichen Masque dar, die den Hauptteil der Festveranstaltung bildete. Der Übergang zwischen Anti-Masque und Masque wurde unter Verwendung einer aufwendigen Bühnenmaschinerie inszeniert: „The transition from anti-masque to masque is a metamorphosis, and the theatrical machine is crucial to its achievement.“²³⁸ Spektakuläre visuelle Effekte durch prächtige Kulissen und bewegliche Bühnenelemente galten als wesentlicher Bestandteil der Aufführung. In dem Hauptteil traten maskierte Darsteller auf und führten einen einstudierten Tanz vor. Während des vierten Teiles, den so genannten Revels, forderten sie das höfische Publikum zum Tanz auf. Die gesamte Veranstaltung endete schließlich mit einem Epilog.²³⁹ Die englischen Masques wurden nicht so exzessiv zelebriert wie Festveranstaltungen am Pariser Hof unter Ludwig XIV, stellten aber dennoch einen bedeutenden Teil der höfischen Festkultur und ein wichtiges politisches Medium zur Repräsentation der royalistischen Herrschaft dar.

„Masques waren im 16. und 17. Jahrhundert höfische Festformen mit vorrangig politischer Funktion, nämlich der Stabilisierung bestehender Gesellschaftsstrukturen. Sie dienten der Legitimierung des absoluten Herrschaftsanspruchs der Fürsten vor sich und der Welt, und sie waren eine Huldigung an den Monarchen.“²⁴⁰

²³⁶ Orgel, Stephen, „The Masque“, *English Drama to 1710*, Hg. Christopher Ricks, Bd. 3 *History of Literature in the English Language*, London: Barrie & Jenkins 1971, S.354.

²³⁷ Vgl. Sanders, Julie, *Caroline Drama*, S.18.

²³⁸ Orgel, Stephen, „The Masque“, S.361.

²³⁹ Vgl. Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.156-157.

²⁴⁰ Schölling, Traute. „...for what preserves you kings more than Ceremony“, S.91.

Für die weitere Analyse der englischen Court Masques dient Bulstrode Whitelockes Tagebuch als hilfreiche historische Quelle. Zu Whitelockes biographischem Hintergrund wäre anzuführen, dass er 1605 in eine Gentryfamilie geboren wurde, im St. John's College in Oxford Jura studierte und dem Middle Temple beitrug. Im Alter von 21 Jahren wurde Whitelocke ordentliches Parlamentsmitglied, arbeitete als erfolgreicher Anwalt und war später als Richter tätig. Whitelocke sowie dessen Familie fühlten sich weder der anglikanischen noch der puritanischen Fraktion zugehörig und hielten sich in Religionsfragen neutral. Sein Tagebuch, welches ursprünglich als Autobiographie gedacht war, dient als wichtige Quelle für die Theatergeschichtsforschung. Whitelocke dokumentiert darin detailliert die Festveranstaltungen und Inszenierungen bei Hof und in der Stadt. Sein spezifisches Interesse sowie seine Beschäftigung mit dem Theater zeigten sich auch, als er 1628 den Vorsitz im Middle Temple übernahm und die Feierlichkeiten der Juristenvereinigung organisierte.

„[Whitelocke] wird 1628 zum Vorsitzenden der Revel-Society innerhalb des Middle Temple gewählt. Diese Gesellschaften organisierten Feste und Feiern für die jeweilige Juristenvereinigung, und die Bezeichnung für ihren Chef *Master of the Revels*, Leiter der Lustbarkeiten, ist von einem Hofamt übernommen worden.“²⁴¹

Am 2. Februar 1634 führten die Inns of Court eine Masque mit dem Titel „The Triumph of Peace“ vor dem englischen Königshof auf. Sie wurde von Bulstrode Whitelocke in Zusammenarbeit mit Edward Hyde veranstaltet. Gemeinsam mit den drei anderen Inns of Court beschlossen sie, Candlemas, einen christlichen Feiertag im Gedenken an Jesu Begegnung mit Simeon und Hanna im Tempel von Jerusalem²⁴², im Rahmen einer großen Masque zu feiern. Inigo Jones war für das Bühnenbild verantwortlich und James Shirley schrieb die Verse. Zu Beginn zogen die Darsteller des Maskenspiels in silbernen, blauen und roten Kostümen durch die Straßen. Manche ritten auf Pferden, die mit Federn und Tüchern geschmückt waren, andere trugen Fackeln.²⁴³ Whitelocke berichtet in seinem Tagebuch von dieser Veranstaltung, die als Gesamtkunstwerk aus Tanz, Reden, Musik und Szenerie angelegt war:

„The King and Queen and all their noble Train being come in, the Masque began, and was incomparably performed in the Dancing, Speeches, Musick, and Scenes; the Dances, Figures, Properties, the Voices, Instruments, Songs, Airs, Composures, the Words and Actions, were all of them exact, and none failed in their Parts of them, and the Scenes were most curious and costly.“²⁴⁴

²⁴¹ Ebda., S.85-86.

²⁴² Vgl. Lukas 2, 22-40 (-, *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, S.71-72).

²⁴³ Vgl. Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, S.4-5.

²⁴⁴ Whitelocke, Bulstrode, *Memorials of the English Affairs. Or, An Historical Account of what passed from the Beginning of the Reign of King Charles the First, to King Charles the Second His Happy Restoration*.

Whitelocke beschreibt weiterhin, wie vier dekorierte Wagen nach der Manier römischer Triumphwagen aufgeföhren wurden. Die Darsteller umfassten hundert Gentlemen, die auf Pferden ritten und teure Kleidung trugen. Darüber hinaus nahmen Schauspieler und Musiker an der Masque teil. Die Königin erwies einigen von ihnen die Ehre, mit ihr zu tanzen: „The Queen did the honour to some of the Masquers to dance with them her self, and to judge them as good Dancers as ever she saw.“²⁴⁵ Die gesamte Festveranstaltung dauerte beinahe bis zum nächsten Morgen. Als sich das Königspaar zurückzog, wurden die Darsteller und die Gentlemen der Inns of Court zu einem prächtigen Bankett geladen. Das Ziel dieser Veranstaltung bestand vordergründig darin, dem Königspaar zu gefallen, das ihnen allem Anschein nach auch gelungen war. Whitelocke berichtet von einer anschließenden Audienz am Königshof und dokumentiert u.a. die Reaktion von Henrietta Maria: „Her Majesty [...] answered quick, and well pleased, That she never saw a Masque more noble, nor better performed than this was, which she took as a particular Respect to herself, as well as to the King her Husband.“²⁴⁶

Die Veranstaltung der Masque war jedoch nicht ausschließlich als Huldigung des Königspaares gedacht, sondern galt gleichzeitig als politische Antwort auf eine öffentliche Kundgebung durch Charles I, die sich zuvor ereignet hatte: Wie bereits in Kapitel 5.4. erläutert, legte William Prynne in „Histriomastix“ die Gründe seiner theaterfeindlichen Einstellung dar. Aufgrund seiner Kritik am Königshaus wurde er als Verräter in London verhaftet und eingesperrt. Die tausendseitige Abhandlung hatte er seinen Kollegen der Anwaltschaft gewidmet. Kurz vor Prynnes Prozess forderte Charles I die genannten Anwälte auf, öffentlich ihre Loyalität gegenüber der Krone zu verkünden. Als Anlass dafür wählte er eine Masque, in welcher sie zur Teilnahme gezwungen wurden. Damit veranschaulichte er seine Macht als absolutistischer Herrscher, der seine kritisch gesinnten Untertanen in einer Festveranstaltung vorführen lassen konnte. Weiters erhielt die Wahl einer Masque für die Loyalitätsverkündung der Anwälte in diesem speziellen Fall eine zusätzliche Bedeutung, da es sich um ein theatrales Ereignis handelte, woran Prynne erbittert Kritik geübt hatte.²⁴⁷ Die Anwälte machten sich am 2. Februar 1634 dasselbe Medium zunutze, um an der royalistischen Politik Kritik zu üben, und antworteten dem König somit in seiner eigenen Sprache. Im Rahmen von prunkvollen Dekorationen, der Zurschaustellung von Spektakeln und der Verwendung von Dichtkunst verkörperte die Masque den Versuch der Anwaltschaft,

Containing the Public Transactions Civil and Military. Together with the Private Consultations and Secrets of the Cabinet, London: Tonson 1732, S.21.

²⁴⁵ Ebda.

²⁴⁶ Ebda., S.22.

²⁴⁷ Vgl. Schölling, Traute. „...for what preserves you kings more than Ceremony“, S.85-86.

den König an seine eigentlichen Pflichten zu erinnern. Diese Botschaft wurde oder wollte bei Hof jedoch nicht verstanden werden und die Masque war somit in ihrer Absicht nicht erfolgreich. In „The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance“ fasst Stephen Orgel die Einstellung der Juristenvereinigung zum Königshaus und ihren Beschluss, diese durch eine Masque zum Ausdruck zu bringen, wie folgt zusammen:

„The legal profession was in the whole uncomfortable about royal prerogatives, and unsympathetic to the crucial principle of Divine Right, which made the king responsible only to God. In 1634 the Inns of Court took the remarkable step of retaining Inigo Jones and James Shirley in an attempt to speak to the king in his own language. The lawyers presented a masque at Whitehall that was, for all its courtly splendour, diplomatically but unequivocally critical of royal politics, and undertook, through the power of poetry and the marvels of spectacle, to persuade the royal spectator to return to the rule of law.“²⁴⁸

Durch die Macht der Dichtkunst und der dargebotenen Spektakel erhofften sie sich, den königlichen Zuschauer davon zu überzeugen, wieder zu der englischen Gesetzesgrundlage zurückzukehren. Traute Schölling schreibt, dass die Entscheidung der Anwälte, im Rahmen der Masque eine Prozession durch London zu veranstalten, auch als Kritik an dem königlichen Umgang mit der Öffentlichkeit zu verstehen sei. Charles I vernachlässigte seine königliche Pflicht, sich in der Öffentlichkeit entsprechend zu präsentieren. Während sein Vater James I im Jahre 1606 noch einen prachtvollen Krönungseinzug durch London veranstaltet hatte, ging Charles I dieser Tradition nicht mehr nach. Anlässlich seiner Krönung plante die Stadt London eine feierliche Prozession und wollte die Ankunft des neuen Monarchen in der Hauptstadt seines Reiches feiern, doch Charles I weigerte sich, solchen Zeremonien Folge zu leisten, und sagte die gesamte Veranstaltung ab. Festlichkeiten im öffentlichen Raum wurden immer seltener. Stattdessen beschränkten sich theatrale Veranstaltungen auf den Königshof und fanden unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt.

„Das Zurschaustellen von der Gesellschaft bekannten symbolischen Aktionen und Haltungen als auch von Insignien von Reichtum, Macht und Rang festigt und stärkt sowohl die Majestät, die Macht der Herrschenden als auch das Band zwischen König und Untertanen in ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten. Die Inszenierung des Triumphzuges 1634 durch die Inns of Court war meiner Meinung nach auch ein Versuch, König und Hof, Stadt und sich selbst an die politische Bedeutung dieser traditionellen Performance zu erinnern.“²⁴⁹

Am 30. Oktober 1640 veranstaltete Charles I einen feierlichen Einzug, als er siegreich vom Second Bishops' War nach London zurückkehrte. John Evelyn, der einige Tage zuvor wieder im Middle Temple eingetroffen war, wohnte diesem Ereignis bei. John Bowle schreibt in Evelyns Biographie: „He was in time to see the apparently popular return of Charles I from

²⁴⁸ Orgel, Stephen, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1975, S.78.

²⁴⁹ Schölling, Traute. „...for what preserves you kings more than Ceremony“, S.93.

Scotland after the Second Bishops' War.²⁵⁰ Charles I ritt in einer feierlichen Prozession unter Beifallsstürmen durch die Straßen Londons und ließ sich als Friedensstifter feiern. An jenem Tag notierte Evelyn in seinem Tagebuch: „I saw his Majestie (coming from his Northern expedition) ride in pomp, and a kind of Ovation, with all the markes of an happy Peace restor'd to the affections of his People; being conducted through Lond[on], with a most splendid Cavalcade.“²⁵¹ Jedoch bereits am 3. November 1640 sah sich Charles I gezwungen, das Parlament wieder einzuberufen, woraufhin Evelyn schreibt: „on November following, the third (a day never to be mention'd without a curse) to that long, ungrateful, foolish and fatal Parliament, the beginning of all our sorrows for twenty years after.“²⁵² Evelyn bezeichnet diesen Tag als den Beginn von zwanzig sorgenvollen Jahren, in welchen das – nach seinen Worten – undankbare und törichte Parlament die Regierungsgeschäfte und Entscheidungsgewalt in England innehatte. Das Parlament veranlasste u.a. die Freilassung von William Prynne. Samuel Pepys erinnert sich an dieses Ereignis im November 1640, als er sieben Jahre alt war: Zwei Männer mit abgeschnittenen Ohren ritten nach London und wurden von einer großen Gruppe Menschen begleitet, die sich über deren Rückkehr freuten. Die beiden Männer als auch die übrigen Anwesenden trugen Zweige von Rosmarin und Lorbeer in ihren Händen oder auf ihren Hüten. „This extraordinary piece of street drama was for William Prynne and Henry Burton, a lawyer and a preacher, whose ears had been cut off publicly in Palace Yard, Westminster, four years earlier, before another large and sympathetic crowd.“²⁵³

1641 beschloss Charles I als letzten politischen Schachzug seinen feierlichen Krönungseinzug in London nachzuholen. „Erst 1641, am Vorabend des Bürgerkrieges, als er die Hauptstadt schon nicht mehr unter Kontrolle hatte, war Charles I. zur Inszenierung eines *royal entry* bereit.“²⁵⁴ Er erkannte, dass öffentliche Inszenierungen seiner Herrschaft ein wichtiges politisches Instrument darstellten, doch diese späte Erkenntnis änderte nichts mehr an der Unzufriedenheit des unterdrückten Parlaments und den drohenden Unruhen. Auch John Evelyn erkannte zu diesem Zeitpunkt bereits, dass bittere Zeiten für das Königshaus anbrechen würden, und beschloss als Royalist, seinem Heimatland für eine gewisse Zeit den Rücken zuzukehren. Am 28. Juni 1641 schrieb er in seinem Tagebuch über seine „resolutions to absent my selfe from this ill face of things at home, which gave umbrage to wiser [men]

²⁵⁰ Bowle, John, *John Evelyn and his World. A Biography*, London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul 1981, S.17.

²⁵¹ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.29.

²⁵² Ebda.

²⁵³ Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, S.13.

²⁵⁴ Schölling, Traute. „...for what preserves you kings more than Ceremony“, S.93.

then my selfe, that the Medaill was turning, and our calamities but yet in their infancy.“²⁵⁵ Da laut seiner Beobachtung die Katastrophe erst in den Kinderschuhen steckte und sich die politische Münze zu drehen begonnen hatte, verließ er England und ging in Kontinentaleuropa auf Reisen. Seine Aufenthalte erstreckten sich über die spanischen Niederlande bis nach Frankreich, Italien und in die Schweiz. Evelyn kehrte erst im Jahre 1652 endgültig wieder nach England zurück.

Die eben erläuterten Masques und feierlichen Prozessionen durch die Straßen Londons galten als Inszenierungsstrategien des englischen Königs Charles I vor Ausbruch des Bürgerkriegs. Er bediente sich theatraler Praktiken, um sich als Gottes gewollter Herrscher zu präsentieren und seiner absoluten Macht Ausdruck zu verleihen. Obwohl das puritanische Parlament die Heuchelei und Täuschung sowohl auf den Bühnen Englands als auch im politischen Alltag der herrschenden Klasse verurteilte, neigte Oliver Cromwell gegen Ende seiner Laufbahn ebenso zur Selbstinszenierung als Lord Protector.

13.2. Die theatrale Inszenierung des Lord Protector

Inszenierungsstrategien der Mächtigen werden in der Theaterforschung meist der königlichen Herrschaft vor 1642 oder nach 1660 zugeschrieben, doch auch während des puritanischen Interregnums bediente man sich durchaus kultureller Praktiken mit theatralem Charakter und machte sich deren symbolischen Wert zunutze. Beispielsweise wurden (1) die Gerichtsverhandlung und (2) die Hinrichtung von Charles I als theatrale Ereignisse inszeniert und von zwei konträren Perspektiven unterschiedlich reflektiert. Aus Sicht der Royalisten starb ihr König als tragischer Held und Opfer der politischen Unruhen, während die parlamentarische Interpretation Oliver Cromwell als Befreier des englischen Volkes von einem grausamen Monarchen darstellte.

Zu Beginn widme ich mich der theatralen Inszenierung der Gerichtsverhandlung. Claire Tomalin schreibt: „This was the true theatrical performance of 1649, for the court was held in Westminster Hall and open to the public.“²⁵⁶ Auch Derek Hirst betont in „The Drama of Justice“ den theatralen Aspekt der öffentlichen Verhandlung und Hinrichtung von Charles I:

„Although the crowds could no longer wend their way to London’s Bankside for bear-bating and stage-plays, 1649 brought drama and spectacle to new heights. [...] Like those whom they succeeded, and who succeeded them at Whitehall, they recognised the importance of dramatising their power and justice.“²⁵⁷

²⁵⁵ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.30.

²⁵⁶ Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, S.33.

²⁵⁷ Hirst, Derek, „The Drama of Justice“, *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Hg. David L. Smith, Richard Strier, David Bevington, Cambridge: Cambridge U.P. 1995, S.246-247.

Ebenso wie die englischen Monarchen erkannten auch die regierenden Parlamentarier die Wichtigkeit, ihre Macht und ihr Gerechtigkeitsverständnis öffentlich zu inszenieren. „The drama of justice was perhaps the most visible feature of the public life of London in the first half of 1649. The king’s trial held the attention not just of the preachers in their pulpits but of the City as a whole.“²⁵⁸ In der Westminster Hall wurde eine Bühne für die öffentliche Gerichtsverhandlung aufgebaut, die für alle Bewohner Londons zugänglich war. Für Angehörige höherer Bevölkerungsschichten standen Sitzplätze auf speziell für dieses Ereignis angefertigten Galerien zur Verfügung. Charles I nahm in einem Sessel, der mit rotem Samt umkleidet war, Platz. 135 Beauftragte sollten sozusagen als Geschworene über das Urteil entscheiden, doch lediglich 68 erklärten sich bereit, dieser Aufforderung Folge zu leisten.

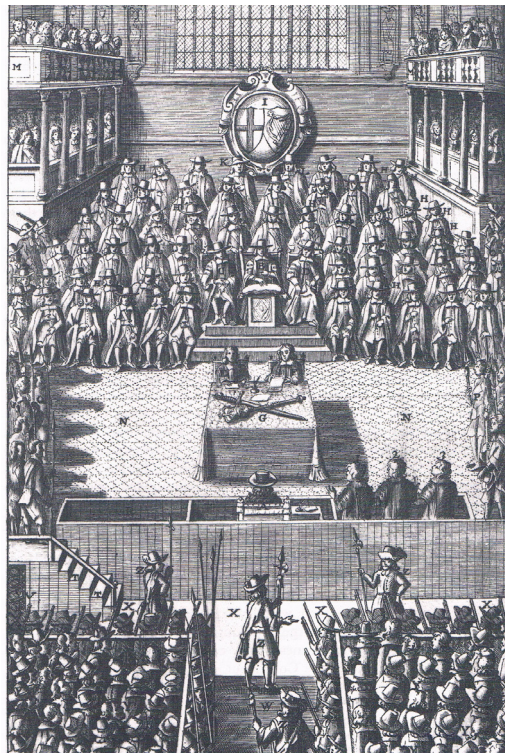


Abb. 17. Gerichtsverhandlung von Charles I

Laut der vorgebrachten Anklage wurde dem König vorgeworfen, die alten Gesetze und Freiheiten der Nation missachtet zu haben. Charles I weigerte sich, das Gericht als legitim anzuerkennen. Die Verhandlung wurde von Zwischenrufen durch Verfechter des Königshauses gestört. Unter anderem setzte sich Lady Fairfax, deren Ehemann als einer der 135 Beauftragten sich entschieden hatte, dem Ereignis nicht beizuwohnen, für das Recht des Königs ein. Als Charles I ein Verräter am eigenen Land genannt wurde, rief sie laut, dass Cromwell selbst der Verräter sei. Da sie sich weigerte zu schweigen und ein Offizier bereits damit drohte, in die Galerien schießen zu lassen, wurde sie schließlich von der Verhandlung

²⁵⁸ Ebda., S.247.

ausgeschlossen.²⁵⁹ Charles I wurde für schuldig befunden und zum Tode verurteilt, woraufhin am 30. Jänner 1649 seine öffentliche Exekution stattfand.

„[Die] Hinrichtung Charles I. [...], die vielfach mit Theaterbegriffen um- und beschrieben wurde, dass in dieser Exekution und deren Deutung zwei Inszenierungen miteinander konkurrieren: die eine zeigt Charles I. von seiten der Royalisten als Hauptakteur und tragischen Helden; die andere, gegenläufige Inszenierung zeigt Oliver Cromwell als Führer des antiroyalistischen Lagers.“²⁶⁰

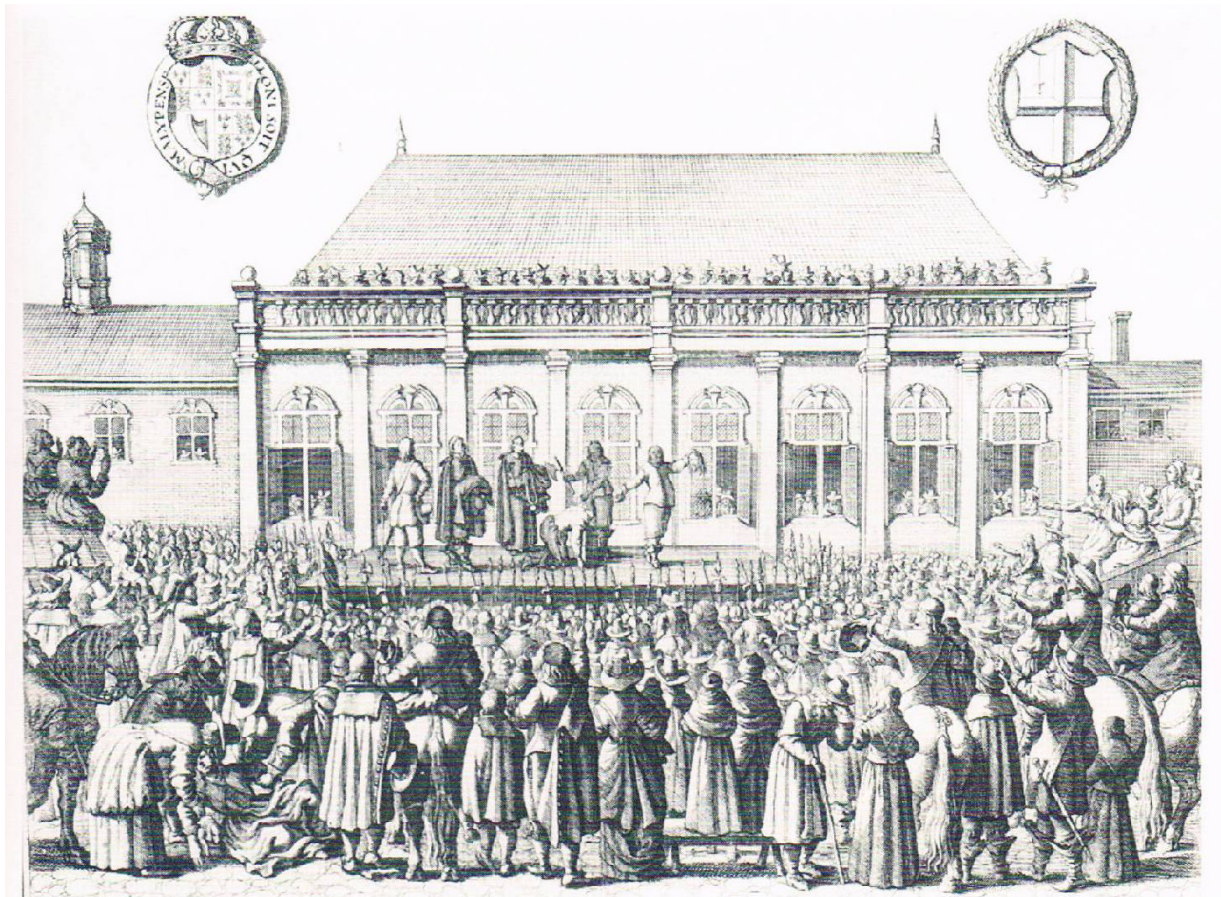


Abb. 18. Hinrichtung von Charles I

Diese konträren Rezeptionsweisen der Hinrichtung werde ich anhand der Einträge von drei zeitgenössischen Tagebuchautoren analysieren. Samuel Pepys (1633-1703) beschrieb sich im späteren Alter, als er auch begonnen hatte, Tagebuch zu führen, zwar als Royalist und Mitglied der Church of England, jedoch hatte sich seine politische Meinung und religiöse Zugehörigkeit im Laufe der Jahre geändert, da er als junger Mann von dem puritanischen Glauben überzeugt war und ebenso die republikanische Fraktion befürwortete. Am 30. Jänner 1649 schwänzte Pepys die St. Paul's School, um der öffentlichen Exekution von Charles I beizuwohnen. Der König hielt sich in der Banqueting Hall auf, um sein letztes Gebet zu

²⁵⁹ Vgl. Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, S.33-34.

²⁶⁰ Budde, Antje/Joachim Fiebach, „Einleitung: Spektakel der Macht und alternativer Lebensentwürfe“, *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität. Europa. Asien. Afrika*, Hg. Joachim Fiebach/Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 2002, S.31.

sprechen, und betrat von dort um zwei Uhr nachmittags den Ort seiner Hinrichtung. Am 1. November 1660 traf Samuel Pepys einen Schulkollegen aus dieser Zeit und erinnerte sich an die Exekution im Jahre 1649 und an seine damalige Einstellung zu Charles I. In seinem Tagebuch berichtet er wie folgt:

„Here [Wohnsitz von Sir W. Batten] dined with us two or three more country gentlemen; among the rest Mr. Christmas, my old school-fellow, with whom I had much talk. He did remember that I was a great Roundhead when I was a boy, and I was much afraid that he would have remembered the words that I said the day the King was beheaded (that, were I to preach upon him, my text should be—‘The memory of the wicked shall rot’); But I found afterwards that he did go away from school before that time.“²⁶¹

Im Zuge seines Gesprächs mit Mr. Christmas befürchtete Pepys, dass sich dieser daran erinnern könnte, wie er nach der öffentlichen Hinrichtung zu seinen Schulkollegen zurückgekehrt war und verkündet hatte: „Würde ich jemals über Charles I predigen, so würde mein Text lauten: Die Erinnerung an den Niederträchtigen soll verrotten.“ Nun – in Zeiten der Restauration – war Pepys erleichtert, dass besagter Mr. Christmas bereits zuvor die Schule verlassen und diese Aussage nicht gehört hatte.

Eine konträre Sichtweise zu Pepys’ früherer Einstellung liefert das Tagebuch von Philip Henry (1631-1696), der zu dem Zeitpunkt der Hinrichtung in Oxford studierte. In seinem späteren Leben wurde er nonkonformistischer Geistlicher und ließ sich mit seiner Familie in Shropshire nieder. Henry führte sein Leben lang Tagebuch und berichtete von privaten als auch öffentlichen Vorfällen. Über die Hinrichtung von Charles I schrieb er wie folgt:

„On the day of his execution, which was Tuesday, Jan. 30, I stood amongst the crowd in the street before Whitehal gate, where the scaffold was erected, and saw what was done, but was not so near as to hear any thing. The Blow I saw given, & can truly say with a sad heart; at the instant whereof, I remember wel, there was such a Grone by the Thousands then present, as I never heard before & desire I may never hear again.“²⁶²

Bulstrode Whitelocke (1605-1675) schien bis zu diesem Zeitpunkt eindeutig der parlamentarischen Fraktion zuzuordnen zu sein. Bereits in seinem Verwandtenkreis waren antiroyalistische Meinungen zu finden. Sein Onkel Edmund Whitelocke (1565-1608) wurde am 5. November 1605 als Mitverschwörer des Gunpowder Plot, einem Anschlag auf James I durch den Earl of Northumberland, verdächtigt und in den Tower of London eingesperrt. Da die nötigen Beweise fehlten und Whitelocke lediglich am Vorabend des Anschlags mit dem Anführer der Verschwörung zu Abend gegessen hatte, wurde er ohne Verhandlung wieder freigelassen. Sein Neffe Bulstrode Whitelocke setzte sich ab 1642 aktiv gegen die Politik von

²⁶¹ Pepys, Samuel, „The Diary of Samuel Pepys. From 1659 to 1669“, *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3331/pg3331.html> 2002, (25.09.2012).

²⁶² Henry, Philip, „Diaries and letters of Philip Henry, M.A. of Broad Oak, Flintshire“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/cu31924029455619#page/n5/mode/2up> 2008, (22.01.2013), S.12.

Charles I ein, nachdem er 1640 in das so genannte „Long Parliament“ gewählt wurde. Daraufhin besetzten königliche Soldaten Fawley Court, den Grundbesitz, welchen er 1632 von seinem Vater geerbt hatte, beschädigten die Einrichtung, beschlagnahmten seine Pferde und töteten sein Wild. 1643 und 1644 wurde er gemeinsam mit sieben anderen Beauftragten zu Verhandlungen mit dem König nach Oxford gesandt und nahm 1645 an den Friedensgesprächen in Uxbridge teil, die jedoch erfolglos beendet werden mussten. Am 15. März 1648 wurde Whitelocke zu einem der vier „Commissioners of the Great Seal“ gewählt. Obwohl er bei der Anklage gegen Charles I beteiligt war, wohnte er der öffentlichen Hinrichtung nicht bei, sondern entschied sich, diesen Tag zu Hause zu verbringen. „I went not to the House, but stay'd all Day at home in my Study and at my Prayers, in the hopes that this Day's work might not so displease God as to bring prejudice to this poor afflicted Nation.“²⁶³ Dieser Eintrag zeigt, dass Whitelocke trotz seiner republikanischen Überzeugung bei dem Entschluss, sich des Monarchen gewalttätig zu entledigen, große Bedenken hatte und befürchtete, den Zorn Gottes auf die Nation zu lenken.

Ebenso wie Charles I theatrale Praktiken als Machtinstrument und zu Zwecken politischer Repräsentation verwendet hatte (bzw. verabsäumt hatte zu verwenden), bediente sich auch Oliver Cromwell in seinen späteren Regierungsjahren dieser Mittel, um seine absolute Herrschaft zu festigen. 1653 gab er sich anstelle des ursprünglichen „Keeper of Liberty“ den Titel „Lord Protector of England“. Damit kristallisierte sich wieder ein absolutistisches Machtgefüge heraus und sein Amt nahm Ähnlichkeiten mit dem eines Monarchen an. Ebenso legte er fest, dass sein Sohn Richard Cromwell als sein Nachfolger das Land zu regieren habe. Dieser Beschluss erinnert an die royalistische Konvention, die den erstgeborenen Sohn als Thronfolger vorsieht.

Anlässlich seiner Ernennung zum Lord Protector zog Cromwell in einer feierlichen Zeremonie in die Westminster Hall ein. Ihm folgten der Bürgermeister sowie andere Würdenträger in ihren Roben. Feierlich legte Cromwell sein eigenes Schwert nieder, wodurch er zum Ausdruck brachte, dass er nicht mehr mit einem Military Sword regieren wolle, und nahm stattdessen das Civil Sword an sich: „Cromwell [...] put off his own [sword], intimating thereby he would no longer rule by military sword, tho like a false hypocrite he designed nothing more.“²⁶⁴ Im Nebensatz erwähnt der Zeitzeuge Edmund Ludlow, dass es durchaus Cromwells Absicht war, seine Herrschaft militärisch zu sichern. Die Commissioners

²⁶³ Whitelocke, Bulstrode, *Memorials of the English Affairs*, S.376.

²⁶⁴ Ludlow, Edmund, „The Memoirs of Edmund Ludlow, Lieutenant-General of the Horse in the Army of the Commonwealth of England, 1625-1672“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/memoirsedmundlu01ludlgoog#page/n4/mode/2up> 2006, (22.01.2013).

überreichten Cromwell ihre Siegel und er schwor, diese mit Würde zu tragen. Abschließend wurde ihm der Titel „Oliver Cromwell Protector of the Commonwealth of England, Scotland, and Ireland“ verliehen. Die feierliche Zeremonie diente der öffentlichen Bekanntmachung seines neuen Amtes. In Gesellschaften, die primär auf oraler Informationsvergabe basierten, waren solche Proklamationen von großer Bedeutung, um Neuigkeiten an die Öffentlichkeit zu bringen. Darüber hinaus wurden schriftliche Berichterstattungen von dieser Zeremonie gedruckt und im Inland sowie im Ausland verteilt.

Nach Cromwells Amtsantritt folgten mehrere öffentliche Ereignisse, deren Inszenierung der Festigung seiner absoluten Herrschaft dienen sollte. Nach dem Friedensschluss mit den Niederlanden 1654 wurde öffentlich Musik gespielt und die Kirchenglocken wurden geläutet. Am 25. Mai 1657 wurde Cromwell „The Humble Petition and Advice“ überreicht, welche wiederholt seine Einzelherrschaft legitimierte. Er ließ sich als „His Highness“ bezeichnen und das Volk rief ihm zu „May God save the Lord Protector of England“. Immer häufiger verwendete Cromwell inszenatorische Mittel, die nur für einen Monarchen üblich waren. Beispielsweise bekleidete er sich mit einer purpurnen Robe und hielt ein Zepter sowie das Civil Sword in Händen. Sein Staatssekretär John Thurloe beschreibt eine öffentliche Festveranstaltung, die im Februar 1654 zu Ehren des Lord Protector stattfand:

„His Highness hath been feasted this week by the City with great expression of affection and duty; he was very magnificently attended thither, he went in his Coach to Temple barre, wayted upon by 30 other Coaches, 14 or 15 whereof had 6 horses a-peece e above 200 horsemen, a great part whereof were privat gentlemen richly clad, the rest his principal officers e some of his life guard. At Temple barre he was met by the major and Aldermen where he took his horse e rid quite through the City to Grocers Hall where he was entertained. The Major carryed the sword before him bare, the Streets were railed on both sides all he way, and before the railes stood the Common Counsel e other Citizens of the Livery in their gownes. The Streets were so thronged with people as also the windows that the like hath been scarce seen, and yet all things carried with the greatest quiet and peace that could be. All the prentices by an order of the City had liberty given them, the shopps all shut up, in honor of the business, noe guard at all appointed to looke to the peace, and yet not the least disorder appeared. Certainly the City was never under so perfect obedience as now, and it was observable that parties of all sides joined in this business, and without doubt, it will have a great influence upon all the nation.“²⁶⁵

Dieser Bericht ist einem Schreiben an Bulstrode Whitelocke entnommen, der sich zu der Zeit in Schweden befand und zwischen 2. Dezember 1653 und 16. Mai 1654 durch John Thurloe über die Neuigkeiten seines Heimatlandes informiert wurde. Ihr Briefwechsel befasste sich primär mit außenpolitischen Fragen, doch hier nahm Thurloe auch Bezug auf Cromwells innenpolitische Selbstinszenierung. (Die Briefe wurden während der Regentschaft von

²⁶⁵ Thurloe, John, „Dreiundzwanzig Briefe John Thurloes an Bulstrode Whitelocke (2. December 1653 bis 18. Mai 1654)“, *Die Politik des Protectors Oliver Cromwell in der Auffassung und Thätigkeit seines Ministers des Staatssecretärs John Thurloe*, Hg. Sigismund Freiherrn von Bischoffshausen, Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung 1899, S.162.

William III durch Zufall in einem Versteck in Thurloes ehemaligem Zimmer im Lincoln's Inn gefunden. Dr. Sigismund Freiherr von Bischoffshausen, der zum 300. Jahrestag von Oliver Cromwell ein Werk über Thurloes Tätigkeit in der englischen Politik schrieb, begab sich zu Forschungszwecken an die Universität von Oxford und dokumentierte den dort verwahrten Schriftverkehr. Eine Abschrift des zuvor zitierten Briefes ist im Anhang zu finden.)

Die Berichterstattung Thurloes illustriert, dass Cromwell in seiner gezielt eingesetzten Selbstinszenierung zunehmend die Position eines Monarchen einnahm. Als ihm das Parlament sogar offiziell die Königswürde anbot, lehnte er diese jedoch explizit ab. Cromwell vermied bewusst alle Begrifflichkeiten, die seine Position einem königlichen Amt gleichsetzten, um nicht mit der Herrschaft unter Charles I und dessen Vorgängern in Verbindung gebracht zu werden. Er beschrieb das Amt eines Königs als „a mere feather in a man's hat“²⁶⁶, die ihn zwar schmückte, jedoch keinen weiteren Nutzen hätte. (Diesen Ausspruch tätigte Cromwell im Rahmen eines Briefes am 13. Juni 1655.) Dennoch wurden ihm Huldigungen zuteil, die ursprünglich nur einem König gebührten. Am 29. März 1657 schrieb John Evelyn in sein Tagebuch: „The Protector Oliver, now affecting King-ship, is petition'd to take the Title on him, by all his new-made sycophant Lords &c; but dares not for feare of the Phanatics, not thoroughly purged out of his rebel army.“²⁶⁷ Dieser Kommentar weist darauf hin, dass Cromwell sich nicht nur aus ideologischen Gründen weigerte, die Königswürde anzunehmen, sondern die Reaktion seiner politischen Gegner fürchtete. Trotz der Vorsicht auf Seiten Cromwells kann bereits vor der Rückkehr von Charles II in Bezug auf symbolische Formen, Zeremonien und festliche Inszenierungen von einer Restauration der Monarchie gesprochen werden.

Beispielhaft für diese Entwicklung sind die Autumn Shows, die in Zeiten der Monarchie anlässlich der Wahl des Lord Mayor jährlich am 29. Oktober in London stattgefunden hatten. Der neu gewählte Mayor zog in einer feierlichen Prozession nach Westminster, wo er vom König öffentlich anerkannt wurde und den Eid zur Übernahme seines Amtes schwor. Daraufhin kehrte er über die Themse in die Guildhall zurück und eröffnete dort das Fest anlässlich seiner Ernennung. David M. Bergeron gibt in dem Artikel „The Elizabethan Lord Mayor's Show“ einen umfassenden Bericht über die Entwicklung dieser jährlichen Veranstaltung. Im Jahre 1535 fand die besagte Tradition ihren Ursprung, als die Mitglieder der Gilde des gewählten Lord Mayor ihm zu Ehren Unterhaltungen veranstalteten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gestalteten sich diese Shows immer aufwendiger und kostspieliger:

²⁶⁶ Cromwell, Oliver, „Letter CXXXVI To Ger. Blake: Whitehall [13.06.1655]“, *Oliver Cromwell's Letters and Speeches Part 2*, Hg. Thomas Carlyle, New York: Wiley & Putnam 1845, S.271.

²⁶⁷ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.103.

„By the time James I ascended the throne, the Lord Mayor's Show had achieved much and had moved increasingly in the direction of a dramatic entertainment, elaborate in spectacle. The days of the simple processional through London are over, and each company increasingly prides itself on its pageant-a healthy rivalry which of course generates expensive productions.“²⁶⁸

Der Prozession wurden Reden und Lieder hinzugefügt. Die Teilnehmenden trugen prachtvolle und farbenfrohe Kostüme. Es wurde bei der Ausstattung des Festzuges auf historisches und mythologisches Material zurückgegriffen. Auch die Bibel fungierte als Referenzmaterial, da einerseits Figuren wie König David oder Johannes der Täufer auftraten und andererseits aus den Psalmen oder anderen Passagen zitiert wurde. Bergeron berichtet unter anderem von der ersten Lord Mayor Show, deren Reden überliefert sind. Sie fand 1561 unter Elizabeth I statt. Es traten Kinder auf, die im Rahmen des Festzuges sangen. Erwachsene Darsteller, die König David, Orpheus, Amphion, Arion und Topas verkörperten, trugen jeweils ein Holzgerüst, auf dem ihre Geschichte in gemalter Form abgebildet war. Arion saß beispielsweise auf einem Delphin inmitten des Ozeans und spielte seine Harfe. Ebenso waren auf diesen Konstruktionen Bibelstellen zu lesen. Zum Beispiel wurde aus Psalm 150 zitiert, dem zufolge Gott mit Trompeten und Harfen gepriesen wird: „with the sound of the trumpet: praise him with the psaltery and harp.“ Jede der Figuren erhielt darüber hinaus die Möglichkeit, einige Verse im Rahmen dieser Feierlichkeit zu rezitieren.²⁶⁹

In „A Survey of London“ (1603) dokumentiert John Stow (1525-1605) die Feierlichkeiten und Traditionen der Stadt London, die im 16. und 17. Jahrhundert gepflegt wurden. Darin beschreibt er beinahe idealisierend den Gemeinschaftsgeist der Bewohner Londons, der in gemeinsamen Festivitäten zum Ausdruck gebracht wurde. Obwohl die Lord Mayor Shows in seiner Beschreibung einen geringeren Stellenwert einnehmen, sind sie trotzdem als gemeinschaftsstärkend zu verstehen, da sie ebenso die ärmeren Bewohner der Stadt miteinbezogen. Ian Archer fasst diesen Aspekt in „The Nostalgia of John Stow“ wie folgt zusammen:

„[T]he lord mayor's procession not only celebrated the power of the City elite but also emphasised its obligations to the poor. The procession attempted to present an idealised view of the social order, with the various levels of the mayor's company's hierarchy marching in due order distinctively dressed, the poor clothed in garments provided by subscription among the wealthier bachelors and bearing shields of the coats of arms of past mayors.“²⁷⁰

²⁶⁸ Vgl. Bergeron, David M., „The Elizabethan Lord Mayor's Show“, *Studies in English Literature. 1500-1900*, Bd. 10 *Elizabethan and Jacobean Drama*, 2/1970, Rice University, S.269-285, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/449917.pdf>, (17.09.2012), S.269-270.

²⁶⁹ Vgl. Ebda., S.271-272.

²⁷⁰ Archer, Ian, „The Nostalgia of John Stow“, *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Hg. David L. Smith, Richard Strier, David Bevington, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S.25.

Der feierliche Umzug bildete ein – nach damaliger Vorstellung – idealisiertes Bild der Gesellschaft ab. Abbildung 19 zeigt einen Ausschnitt der Prozession aus dem Jahr 1614 bzw. 1615. Bei der Person in der Mitte, die einen hohen Hut trägt und auf dem weißen Pferd reitet, handelt es sich um den neu gewählten Lord Mayor.



Abb. 19. Prozession anlässlich der Wahl des neuen Lord Mayor (Ausschnitt)

Wie bereits angesprochen verweigerte sich Charles I der öffentlichen Repräsentation als englischer Monarch vor dem Volk und verlegte seine Selbstinszenierung in den privaten Rahmen seines Hofstaates. Laut David M. Bergeron entstand aus diesem Grund ein Vakuum bezüglich öffentlicher Festveranstaltungen in London. Dem Bedürfnis der Bevölkerung nach Unterhaltung wurde vom Herrscherhaus nicht entgegen gekommen. Als Folge dessen nahmen Lord Mayor Shows diesen Platz ein, wurden zunehmend prachtvoller und aufwendiger gestaltet und füllten somit das Vakuum aus.

„In a way then the Lord Mayor’s pageant fills this void and satisfies the increasing demand for such entertainment-the public will not be denied its desire. It fills even a larger vacuum when James and Charles retreat within the court circle, and Charles did not even have an official royal entry in London for his coronation. Thus the annual Lord Mayor’s Show becomes the dominant form of civic pageantry with the citizens lavishing their attention and money on the city’s chief citizen.“²⁷¹

Als eine schottische Armee im August 1640 in England einmarschierte und die Unruhen des beginnenden Bürgerkriegs zu spüren waren, kam diese jährliche Veranstaltung zu einem Ende. Der Abschaffung der Festzüge folgte das Trauma des Krieges sowie des Königsmordes.

²⁷¹ Bergeron, David M., „The Elizabethan Lord Mayor’s Show“, S.284-285.

Im Jahre 1655 führte Oliver Cromwell die Lord Mayor Shows wieder offiziell ein. „[A]fter the cessation of pageant entertainments, followed by the trauma of war and the death of the king, regular civic shows were reinstituted by the city in 1655.“²⁷² Wie bereits in Zeiten der Monarchie beinhaltete diese Veranstaltung eine Vielzahl von Spektakeln und stellte eine Vereinigung diverser Künste dar. Der Hauptteil der Show bestand in der großen Prozession nach Westminster. Dale Randall beschreibt die Lord Mayor Show aus dem Jahr 1656:

„There were salutes to the Lord Protector, a mock battle on the Thames, aldermen riding in scarlet gowns, and a twelve-foot giant, as well as symbolic pageants to please and puzzle the eye and mind, and particularly to dazzle the common folk so as ‘to make them know, there is something more excellent in Magistracy than they understand, whereby they may be drawn to a stricter and greater obedience’ [...] Toward the close of the show, in Soper Lane, Orpheus appeared in a wilderness, playing his harp for an assortment of dancing monkeys, bears, tigers, and lions. As a tamer of beasts, Orpheus presumably resembled a just magistrate who is able to ‘tame the wild affections of men.’“²⁷³

Öffentliche Huldigungsreden an den Lord Protector, ein Schaukampf mit Schiffen auf der Themse und symbolische Festzüge mit mythologischen Figuren trugen zum Staunen des anwesenden Volkes bei und galten als Genuss für Auge und Geist. In den Jahren 1657 bis 1664 inszenierte John Tatham die Lord Mayor Shows. Interessant ist, dass ihm dieses Amt auch in der Restaurationszeit unter Charles II erhalten blieb. An dieser historischen Tatsache zeigt sich, dass die Restauration der höfischen Fest- und Spektakelkultur bereits vor 1660 begann und unter Charles II lediglich fortgeführt wurde. Somit schien der ursprünglich proklamierte asketische Lebensstil, dem zufolge Gebet und Fasten jeglicher theatraler Unterhaltung vorzuziehen sei, gegen Ende des Interregnums in Vergessenheit geraten zu sein. Martha Doe merkt an, dass Cromwell den puritanischen Lebensstil zwar dem gemeinen Volk in unzähligen Ordinances aufzwang, jedoch selbst nicht seinen Grundsätzen gemäß lebte:

„Despite imposing such rigid measures on the common people, it appears that Cromwell himself didn’t quite live up to his preaching. He liked music, playing bowls and hunting and, after becoming Lord Protectorate, soon took to the high life. For his daughter’s wedding he even permitted a lavish feast and entertainment fit for royalty.“²⁷⁴

Die Vermählung seiner Tochter fand am 17. November 1657 in der Chapel Royal statt und wurde nach anglikanischer Tradition abgehalten, obwohl die Verwendung des „Book of Common Prayer“ während des Interregnums eigentlich illegal war. Keine zehn Jahre zuvor, zum Zeitpunkt der Gefangennahme von Charles I, wurde die Chapel Royal unter Anweisung des Parlaments von Soldaten beschädigt, Glasfenster zerstört und Dekorationen mit katholischer Symbolik entfernt. Die großen Feierlichkeiten nach der kirchlichen Trauung

²⁷² Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.143.

²⁷³ Ebda., S.143-144.

²⁷⁴ Doe, Martha, „The Puritan Ban on Christmas“.

dauerten sogar mehrere Tage. Somit widersetzte sich Cromwell selbst seiner ursprünglichen Forderung an Charles I, Staatsangelegenheiten vom Privatleben zu trennen.

Die Inszenierung der eigenen Familie hatte in der Monarchie einen großen Stellenwert. Insbesondere die Rolle der Frau war für die Repräsentation des Herrscherhauses von Bedeutung. Henrietta Maria, die Schwester des französischen Monarchen, brachte im Zuge ihrer Heirat mit Charles I Theatertraditionen von Kontinentaleuropa nach England mit.

„Since Henrietta Maria was also a great lover of the theatre and much more active in fostering drama at court than her husband, plays were a favoured medium of expression for the political ‘love’ her courtiers bore her, and the characteristic dramatic mode was pastoral and platonic.“²⁷⁵

1626 übernahm sie selbst eine sprechende Rolle in einer Pastorale von Jean Baptiste Racine. Diese Entscheidung galt nicht nur als Innovation in der englischen Theatergeschichte, sondern stellte darüber hinaus einen kulturellen Einschnitt dar und brach mit den üblichen Vorstellungen, dass Angehörige der Königsfamilie an Autorität verlieren würden, sobald sie auf der Bühne zu sprechen begannen. Stephen Orgel schreibt, dass es für Mitglieder des englischen Hofes durchaus üblich war, während den Revels, dem vierten Teil einer Court Masque, von den Darstellern zum Tanz aufgefordert zu werden, doch eine Sprechrolle zu übernehmen galt als Skandal: „Courtiers might dance but not take speaking parts; dancing is the prerogative of every lady and gentleman, but playing a part belongs to the world of the common actor.“²⁷⁶ Henrietta Maria brach mit dieser Konvention. In ihrer ersten Masque mit dem Titel „Chloridia“, die 1631 aufgeführt wurde und auf einer mythologischen Geschichte Ovids basierte, spielte sie die Nymphe Chloris und verwandelte gemäß ihrer Rolle die Bühne in die schönste Frühlingslandschaft. Henrietta Maria setzte weitere Veränderungen am höfischen Theater durch, indem sie weiblichen Darstellerinnen männliche Rollen zuteilte und für diesen Zweck neue Stücke schreiben ließ. Diese schockierenden Neuerungen veranlassten William Prynne, seine Kritik „Histriomastix“ zu publizieren.²⁷⁷

Während Henrietta Maria die höfische Festkultur maßgeblich beeinflusst hatte und dadurch zur Repräsentation und Festigung der absoluten Herrschaft ihres Gemahls beitrug, zeigte sich Elizabeth Cromwell in ihrer Rolle als Ehefrau des Staatsoberhauptes selten öffentlich und mischte sich nicht in die politischen Angelegenheiten ihres Mannes ein. Katharine Gillespie argumentiert in „Elizabeth Cromwell’s Kitchen Court“, dass Cromwells Ehefrau nicht als passiv und politisch uninteressiert zu verstehen sei, sondern dass stattdessen bewusst vermieden wurde, sie in Reden zu Ehren des englischen Commonwealth zu erwähnen, um

²⁷⁵ Dillon, Janette, „Theatre and controversy, 1603-1642“, S.377.

²⁷⁶ Orgel, Stephen, „The Masque“, S.355.

²⁷⁷ Vgl. Sanders, Julie, *Caroline Drama*, S.33-34.

nicht an den Personenkult zu Zeiten der Monarchie zu erinnern, im Zuge dessen die Ehefrau des Regenten üblicherweise eine spezielle Position als Objekt der Huldigung einnahm.²⁷⁸

Ab 1653 wandelte sich die neu entstandene Republik Englands zunehmend zu einer Alleinherrschaft mit Personenkult. Oliver Cromwell wurde mit dem siegreichen Feldherren und Imperator Julius Caesar verglichen. Doch anstelle seiner Ehefrau und deren Kindern erhielt seine Mutter einen besonderen Stellenwert im öffentlichen Diskurs. Indem Cromwells Status als Sohn im Gegensatz zu seiner gesellschaftlichen Rolle als Ehemann und Vater betont wurde, konnte seiner Person gehuldigt werden, ohne dass überzeugte Republikaner seine Alleinherrschaft mit Tyrannei gleichsetzten:

„By emphasizing Cromwell’s role as a son over that of father and husband, this Cromwellianizing republican discourse attempts to celebrate Cromwell’s amplified individual power without simultaneously endowing it with the paternalism that republicans equated with tyranny. The idea is that the republican mother bears a chosen son who, however god-like, is still more loyal to his public duties of protecting his subjects’ right to religious self-determination than he is to the public display of his wife and family as conduits of representative publicity and the power over the church that it symbolized.“²⁷⁹

Laut dem damaligen Verständnis repräsentierte Cromwells Mutter, die ebenfalls den Vornamen Elizabeth trug, den Archetyp der republikanischen Mutter, deren erwählter Sohn seinen Verpflichtungen, die Rechte des englischen Volkes zu wahren, treu nachging und nicht die öffentliche Huldigung seiner eigenen Familie vorzog.

Neben der öffentlichen Inszenierung seiner eigenen Person führte Cromwell gegen Ende des Interregnums auch Court Masques wieder ein. Dafür beschäftigte er James Shirley, der zu den wichtigsten Dramatikern der King’s Men zählte und bereits vor 1642 die Textgrundlage für Masques (z.B. „The Triumph of Peace“ im Jahre 1634) geschrieben hatte. Basierend auf einer Fabel von Aesop verfasste er „Cupid and Death“, die im Rahmen einer privaten Veranstaltung vor dem Botschafter von Portugal am 26. März 1653 dargeboten wurde. 1659 wurde die Masque am Leicester Square aufgeführt. Dabei kamen Maschinen zum Einsatz, die Cupid erlaubten zu fliegen und Mercury von einer Wolke schweben ließen. Die Handlung begann mit dem Besuch eines Wirtshauses durch Amor und den Tod, woraufhin die beiden ihre Pfeile und Bögen vertauschten, was schließlich zu einer Reihe kurioser Zwischenfälle führte:

„The masque concerned the switched weapons of Love and Death. Death shoots arrows that cause old folks with crutches to dance and a leader of apes to fall in love with his charges, and at length the lovers whom Cupid has slain prove to be non other than the happy main masquers, now residents of Elizium.“²⁸⁰

²⁷⁸ Vgl. Gillespie, Katharine, „Elizabeth Cromwell’s Kitchen Court“.

²⁷⁹ Ebda.

²⁸⁰ Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, S.162.

Bei Abbildung 20 handelt es sich um eine Illustration der beschriebenen Szene aus Aesops Fabel, die als Vorlage für Shirleys Masque diente. Sie ist der zweiten Ausgabe von Ogilbys „Fables of Aesop“ aus dem Jahr 1668 entnommen.



Abb. 20. „Cupid and Death“

Auch Richard Flecknoe schrieb und komponierte gegen Ende des Interregnums Masques und verwendete dafür mythologische Ausgangstexte. 1654 wurde „Ariadne Deserted by Theseus, and Found and Courted by Bacchus“ aufgeführt. 1659 schrieb er „Marriage of Oceanus and Brittainia“, worin allegorische Figuren auftraten und die Seemacht Englands zelebriert wurde. Oliver Cromwell nahm demnach zunehmend die Position eines absoluten Herrschers ein und griff auf Inszenierungsstrategien der englischen Monarchen zurück. Dennoch weigerte er sich zu Lebzeiten, die Königskrone anzunehmen, obwohl sie ihm mehrmals von Mitgliedern des Parlaments angeboten wurde. Erst nach seinem Tod wurde ihm diese Position dennoch zuteil. Die Feierlichkeiten im Gedenken an seinen Tod am 3. September 1658 wurden als pompöses Staatsbegräbnis eines englischen Monarchen inszeniert. Somit bekam Cromwell nach seinem Tod wortwörtlich die Krone aufgesetzt, obwohl er sie zu Lebzeiten stets abgelehnt hatte. Mit einer großen Prozession erwies die Stadt London ihrem toten Herrscher die letzte Ehre.

„[Cromwell's state funeral] was staged like that of a king and directly modelled on James I's. [...] Cost was not spared, and the preparations took so long that the ceremony had to be postponed from 9 November until the 23rd, twelve weeks after the death. Cromwell's body had been buried privately much earlier, but now six horses drew his effigy – crowned, with a sceptre and clothed in royal robes – from Somerset House, where it had lain in state, accompanied by a procession of mourners; [...] Drummers and trumpeters, banners and horses decorated with plumes and escutcheons, went with them.“²⁸¹

²⁸¹ Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, S.70.

Claire Tomalin betont die Parallelen zwischen Cromwells Begräbnis und denen englischer Könige. Im Zuge der privaten Bestattung wurde sein Leichnam einbalsamiert, was seit dem 13. Jahrhundert die übliche Vorgehensweise für Angehörige der königlichen Familie war, und in einer Gruft der Westminster Abbey beigesetzt. Seine Effigie für die öffentliche Trauerfeier war mit einer königlichen Robe bekleidet, hielt ein Zepter und einen Globus in Händen und trug sogar eine Krone auf dem Kopf. „The purple velvet, gold lace, and ermine constituted the sartorial splendor of majesty; completing the image were the timeless symbols of rule, the scepter ‘representing Government’ in the right hand of the effigy, and the globe ‘representing Principality’ in the left.“²⁸² Cromwells Effigie wurde von Thomas Simon angefertigt, der zuvor bereits Medaillen und Münzen zu Ehren des Lord Protectors entworfen hatte.

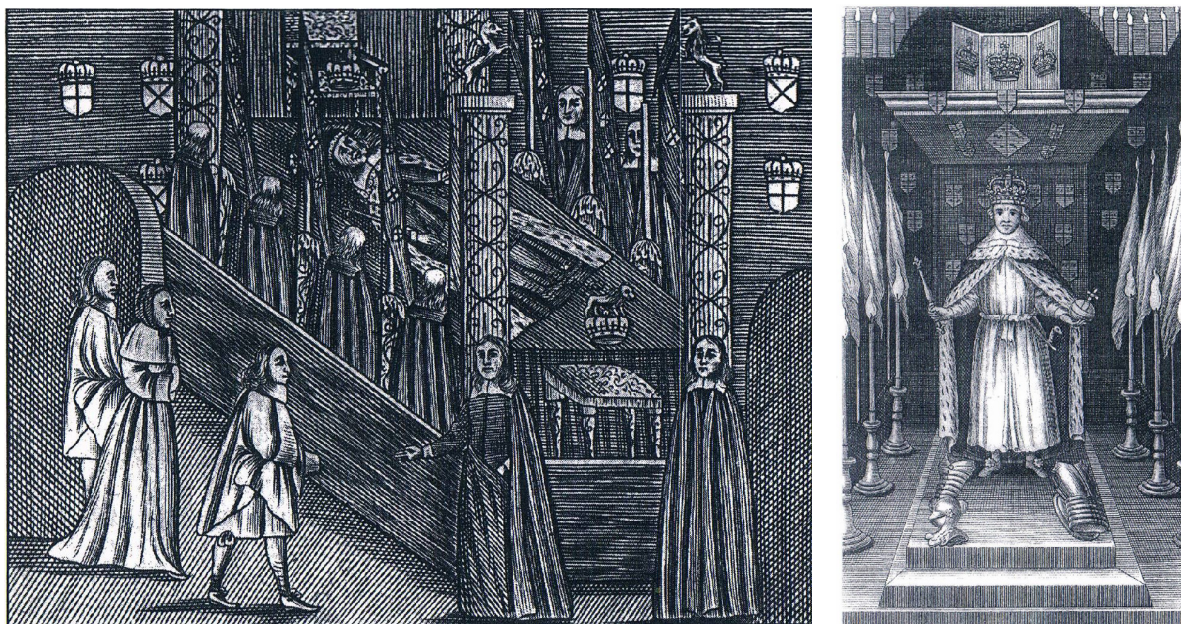


Abb. 21.1. und Abb. 21.2. Cromwells Effigie

Die Tradition, eine lebensgroße Effigie des Verstorbenen anzufertigen, hatte unter James I ihren Ursprung, dessen Bestattung als direktes Vorbild für Cromwells Begräbnis genommen wurde. In „Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661“ vergleicht Laura Lunger Knoppers das Begräbnis des Lord Protector mit jenem von James I. Dabei orientiert sie sich u.a. an dem Zeitzeugenbericht des venezianischen Gesandten Zuane Pesaro, der beiden Trauerfeiern bewohnte. Zu Ehren des verstorbenen James I wurde eine Masque veranstaltet, in der sich sein Sohn Charles öffentlich als Trauernder zeigte. Obwohl die Teilnahme der royalen Familie am Begräbnis des verstorbenen Staatsoberhauptes nicht üblich war, brach Charles mit dieser Tradition. Pesaro berichtet: „[I]t was doubtful whether his

²⁸² Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661*, Cambridge: Cambridge U.P. 2000, S.140.

Majesty would take part personally [...] but finally the king decided to pay this last tribute of respect to his father's memory in person. [...] it was especially remarked that since William the Conqueror the king had only thrice been present at the funeral celebration.²⁸³ Charles I wurde als Sohn („son“) mit dem im Englischen homophonen Wort Sonne („sun“) verglichen, dessen Strahlen die Tränen der Trauernden trockneten. Die öffentliche Inszenierung der Vater-Sohn-Beziehung wurde auch für Cromwells Begräbnis übernommen. Anlässlich der Bestattung hielt Samuel Slater im Oktober 1658 eine Predigt mit dem Titel „The Protectors Protection“ und verglich Cromwell darin mit Mose, der das Volk in Sichtweite des verheißenen Landes gebracht und dann seinen Leiterstab sowie sein Leben niedergelegt hatte. Wie Joshua würde fortan Richard die Führung übernehmen und das begonnene Werk zu einem glücklichen Ende führen: „Moses, it is true, is dead, but we have a Joshua succeeding him, let us pray, that what the other happily begun, this may more happily finish, and bring the accomplishment of all your right-bred hopes.“²⁸⁴ So wurden zeremonielle Formen und Symbole der Monarchie übernommen, um die politische Macht des Protektorats zu stärken.

„Given the extent to which the symbolic ceremonial forms were used to define and enhance a distinctively Caroline view of monarchy, the Cromwellian borrowing from the funeral of James I was not only an aesthetic imitation: it was a seizure of power. Contested in life, Cromwell's image was even more unstable in death. The Council drew upon Jacobean rites to stabilize the contested forms and legitimate the regime. But the Stuart precedent used to justify the transition from Oliver to Richard also reminded some viewers that Cromwellian power was a usurpation of the true monarchical line.“²⁸⁵

Dementsprechend provozierte die posthume Verherrlichung des verstorbenen Lord Protector starke Ablehnung auf Seiten der Opposition, deren Vertreter durch die Anwendung royalistischer Inszenierungsstrategien bei Cromwells Bestattung an dessen gewaltsame Machtübernahme erinnert wurden. John Evelyn, der Cromwell in seinen Tagebucheinträgen stets skeptisch gegenüberstand, schrieb über das Begräbnis:

„To Lond[on], to visite my Bro: & the next day saw the superb Funerall of the Protectors: He was carried from Somerset-house in a velvet bed of state drawn by six horses hous'd with the same: The Pall held-up by his new Lords: Oliver lying in Effigie in royal robes, & Crown'd with a Crown, sceptre, & Mund, like a King: The Pendants, & Guidons were carried by the Officers of the Army, The Imperial banners, Atchivements &c by the Heralds in their Coates, a rich caparizon'd Horse all embroidred over with gold: a Knight of honour arm'd *Cap a pè* & after all his Guards, Souldiers & innumerable Mourners: In this equipage they proceeded to Westminster [with great pomp] but it was the joyfulest funeral that ever I saw, for there was none that Cried, but dogs, which the souldiers hooted away with a barbarous noise; drinking, & taking Tobacco in the streetes as they went.“²⁸⁶

²⁸³ Pesaro, Zuane, zit. n. Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell*, S.133.

²⁸⁴ Slater, Samuel, „The Protectors Protection. Or, The Pious Prince Guarded by a Praying People. A Sermon Preached at St. Edmundsbury in Suffolk“ (Oktober 1658), zit. n. Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell*, S.137.

²⁸⁵ Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell*, S.136.

²⁸⁶ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.109.

Laut Evelyns Bericht, der sich aufgrund seiner grundsätzlichen Ablehnung des Protektorats deutlich von den zuvor zitierten Dokumenten unterschied, war Cromwells Ansehen beim Volk nicht allzu hoch und sein Begräbnis entsprach auch keiner würdigen Trauerfeier. Sein Sohn Richard war als Nachfolger bestimmt, doch sein Ansehen beim Militär und den Mitgliedern des Parlaments war gering. Gillian Darley bezeichnet ihn als Marionette, dem die politischen Fähigkeiten seines Vaters fehlten. „[N]o one dissented from the view that Cromwell’s successor, his son Richard, was a mere puppet, an inconsequential figure lacking his father’s political skills and utterly unsuited to leading the faction-ridden army.“²⁸⁷ Bereits ein Jahr nach Amtsantritt wurde Richard zum Abdanken gezwungen. Nach seinem öffentlichen Rücktritt wandelte sich der öffentliche Diskurs radikal und eine Flut an Traktaten, die Cromwell als neuen Machiavelli, der nun seine Machtgier in der Hölle abzubüßen hätte, darstellten und ihn mit dem Märtyrerkönig Charles I verglichen, überschwemmte die englische Leserschaft. Das Pamphlet Play „The World in a Maize, Or, Olivers Ghost“ vom 21. Mai 1659 handelt von Richards Begegnung mit dem Geist seines Vaters. Ähnlich wie Hamlet fragt er ihn nach seiner Rolle am Königsmord von Charles I und Cromwell gesteht, ein Machiavelli gewesen zu sein. Am 9. Juni 1659 erschien „A Dialogue Betwixt the Ghosts of Charls the I, Late King of England: and Oliver, The late Usurping Protector“. Das Titelbild zeigt einen Holzstich der beiden verstorbenen Herrscher: Während Cromwell als nächtlicher Geist aus der Hölle erscheint, wird Charles I als unschuldiger Märtyrerkönig dargestellt.²⁸⁸ In „A New Conference Between the Ghosts of King Charles and Oliver Cromwell“ gesteht der ehemalige Lord Protector, dass er sich aus Ehrgeiz der Regierung bemächtigt hatte und auch nicht abgeneigt gewesen war, König zu werden:

„I made a shift to gain the Supremacy; and because the Nation was under age, I made my self their *Protector*; and would have made my self *King*, but that I durst not accept of the Title, because I had a Hand in your death; which the People all knew: therefore I could not find a colourable pretence.“²⁸⁹

Am 26. Juli 1659 erschien „The Court Career, Death Shaddow’d to life“ (Abb. 22) und konzentrierte sich ebenso auf eine Gegenüberstellung der beiden Herrscher. Während der Geist von Charles I auf dem Titelbild des Stücks mit prächtiger Krone und Heiligenschein im Himmel steht, befindet sich Cromwells Geist im Feuermeer der Hölle. Die vermehrte Darstellung von Charles I als Märtyrerkönig ab 1659 erleichterte seinem Sohn die Rückkehr auf den englischen Thron. 1660 entschied das Parlament offiziell, Charles II aus dem Exil in Frankreich zurückzuholen. Somit erlebte England nach der sukzessiven Restauration der

²⁸⁷ Darley, Gillian, *John Evelyn. Living for Ingenuity*, S.155-156.

²⁸⁸ Vgl. Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell*, S.159-161.

²⁸⁹ „A New Conference Between the Ghosts of King Charles and Oliver Cromwell“ (Juni 1659), zit. n. Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell*, S.161.

höfischen Festkultur in den letzten Regierungsjahren des Lord Protector mit 1660 auch politisch die Wiederherstellung der Monarchie.

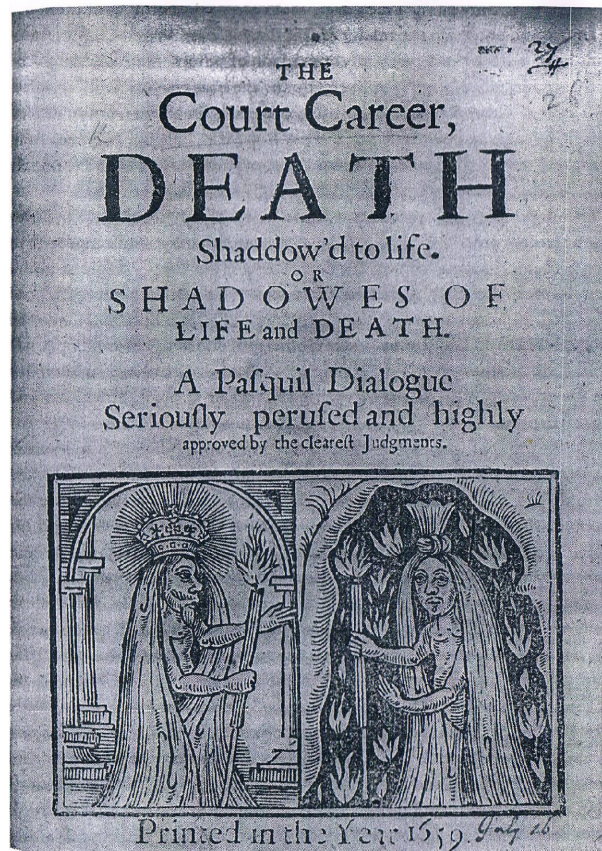


Abb. 22. Titelseite von „The Court Career, Death Shaddow'd to life“

14. William Davenant und die Restauration des Kunsttheaters

Die theaterfeindliche Politik der Puritaner wurde zwar mittels illegaler Darbietungen von unterhaltsamen Kurzstücken (Drolls) umgangen, doch die intellektuelle Gesellschaft Londons sehnte sich nach größeren Aufführungen in einem sicheren Rahmen.

„The theatre's marginal situation pushed it in two diametrically opposite directions, accelerating pre-war trends. While the Red Bull offered cheap, popular (and now precarious) entertainment, genteel audiences could look for superior fare in a more respectable and somewhat safer environment. As the decade progressed, some contemporaries began to visualise a 'reformed' theatre that might prove acceptable to the Cromwellian regime.“²⁹⁰

Zu den genannten Zeitgenossen, die sich für das Entstehen eines reformierten Theaters einsetzten, zählen Richard Flecknoe, James Shirley und vor allem William Davenant. Dieser suchte nach Möglichkeiten, eine Spielpraxis trotz der puritanischen Theaterfeindlichkeit wieder aufzunehmen und legale Aufführungen im großen Stil zu veranstalten. „There had, of course, been illicit performances of plays from the beginning, but Davenant was planning to

²⁹⁰ Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.198.

operate on a grander scale.“²⁹¹ Dafür würde er jedoch die Zustimmung der politischen Führungskräfte benötigen, woraufhin Davenant 1653 unter dem Titel „A Proposition for the Advancement of Morality by a New Way of Entertainment of the People“ ein Plädoyer an den Staatsrat (Council of State) schrieb. Darin brachte er den Vorschlag, ein Theater mit Bildungsgedanken zu legitimieren. Er betonte den erzieherischen Nutzen einer öffentlichen Bühne und die moralisch positiven Auswirkungen auf das einfache Volk.

„[T]heir Eyes might be subdued with Heroicall Pictures and change of Scenes, their Eares civiliz'd with Musick and wholesom discourses, by some *Academie* where may be presented in a Theatre severall ingenious *Mechanicks*, as *Motion* and *Transposition of Lights*, to make more naturall resemblance of the great and vertuous actions as such as are eminent in Story.“²⁹²

Davenant argumentierte, dass Theater eine zivilisierende Wirkung auf die ungebändigten Leidenschaften des Menschen habe: „In [his] appeal to the Council [...] he argued that reformed ‘entertainments’ would help the regime by taking off the ‘rudeness’ of the people.“²⁹³ Laut Davenants Vorstellungen bestünde ein so genanntes „reformed drama“ aus einem Zusammenspiel von Bewegung, Bühnenmechanik und Lichtinszenierung, womit es (1) an die höfischen Masques unter den beiden Stuart Königen erinnert und (2) bereits auf die englische Oper hinweist. Davenant griff auf Elemente der italienischen und französischen Oper zurück. Darüber hinaus lässt sich (3) die beginnende Entwicklung zum heroischen Drama der Restaurationszeit erkennen. Die Handlung soll von tugendhaften Helden und ihren ehrenvollen Taten erzählen: „Davenant advocates that the subject matter of the reformed drama would be heroic and the actions depicted would be inherently virtuous.“²⁹⁴

Drei Jahre später schrieb Davenant einen Brief an John Thurloe, der zu dieser Zeit als Cromwells Staatssekretär tätig war, und führte darin ideologische als auch wirtschaftliche Gründe für eine Wiedereröffnung der Theater an. Beispielsweise betonte er, dass ein florierender Theaterbetrieb den Landadel dazu bewegen würde, auch in der City of London zu residieren, um dem kulturellen Genuss beizuwohnen, wodurch die Stadt von dessen Reichtum profitieren könnte: „Sie [die Theater] würden die begüterten Vertreter der Gegenpartei, die sich zum Schaden der Kaufleute und Handwerker auf das Land zurückgezogen hätten, wieder nach London locken.“²⁹⁵ Außerdem erklärte sich Davenant bereit, das reformierte Theater einer staatlichen Zensur zu unterstellen und in seinen Stücken die Stärke der englischen

²⁹¹ Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, London: Oxford U.P. 1935, S.120.

²⁹² Davenant, William, „A Proposition for the Advancement of Morality by a New Way of Entertainment of the People“ (1654), zit. n. Sullivan, Garrett A./Alan Stewart, *The Encyclopedia of English Renaissance Literature*, Bd.3, West Sussex: Blackwell Publishing 2012, S.252.

²⁹³ Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.199.

²⁹⁴ Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.470.

²⁹⁵ Stamm, Rudolf, *Geschichte des englischen Theaters*, Bern: A. Francke 1951, S.140.

Nation zu propagieren. „Davenant proposed lavish public entertainments depicting English victories by land and sea, to illustrate the triumph of courage, virtue, and patriotism.“²⁹⁶

An der Jahreswende zwischen 1655 und 1656 beschloss Davenant gemeinsam mit William Cutler eine Theaterkompanie zu gründen. Vier Bürger Londons, die sie von diesem Projekt überzeugen konnten, investierten jeweils 925 Pfund. Falls die Regierung sich einzumischen drohte, sollte das Vermögen unter den Anteilnehmern aufgeteilt werden. Dies war tatsächlich der Fall: „The Commonwealth would certainly have made short and thorough havoc of any attempt to build a new theatre.“²⁹⁷ Die vier Investoren sahen ihr Geld jedoch nicht wieder, woraufhin sie Davenant des Betrugs anklagten. „Davenant was accused of going on with his theatrical activity ‘in another place which did not concern them.’“²⁹⁸ Bei dem besagten Ort handelte es sich um Rutland House in der Aldersgate Street, in welches Davenant am 23. Mai 1656 zu einer Veranstaltung einlud. Rutland House galt nicht als öffentliches Theater sondern als Privathaus, was die Angelegenheit weitaus unproblematischer gestaltete. Darüber hinaus wählte er die Betitelung der Veranstaltung sehr gewissenhaft und vermied alle prekären Begrifflichkeiten.

„The whole thing was carefully calculated. The terminology of the playhouse was studiously avoided. It is interesting to observe that the word *opera* penetrated into the English language because Sir William Davenant had to find some substitute for the offensive words *theatre* and *play*. Bills were modestly distributed, and on May 23, 1656, came the formal opening.“²⁹⁹

Davenant vermied bewusst alle Terminologien, anhand welcher das Parlament Verdacht über seine tatsächlichen Absichten schöpfen könnte. Folglich verwendete er den Begriff der Oper und verstand darunter szenische Deklamationen, die von Musikeinlagen unterbrochen sowie untermalt wurden. In die Vorstellungen integrierte er jedoch nicht – wie in der französischen Oper unter Jean-Baptiste Lully üblich – mechanische Effekte, illusionistische Bühnenbilder, mythologische Fabeln als stoffliche Grundlage, Ballett- oder andere Tanzauftritte. Somit gilt eher die höfische Masque als tatsächlicher Vorgänger der englischen Oper, die insbesondere durch Ben Jonson geprägt wurde und all diese Elemente beinhaltete.

Der gesamte Titel von Davenants Veranstaltung am 23. Mai 1656 lautete „The first dayes entertainment at Rutland House, by declamations and musick, after the manner of the ancients.“ Interessant ist insbesondere, dass er sich in dieser kurzen Beschreibung auf die Traditionen der Antike bezog. Im Laufe der Theatergeschichte wurden immer wieder Versuche unternommen, die von religiösen Gruppierungen angefeindete Theaterpraxis zu

²⁹⁶ Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.199.

²⁹⁷ Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, S.121.

²⁹⁸ Ebda.

²⁹⁹ Ebda.

legitimieren, indem auf theatrale Praktiken der Antike Bezug genommen wurde. Dasselbe Bestreben ist aufgrund der Betitelung auch bei Davenant zu erkennen.

Unter den Anwesenden befand sich auch ein Spitzel der Regierung, der seine Erlebnisse an diesem Abend in einem offiziellen Bericht detailliert dokumentierte. Er berichtet, dass fünf Schilling Eintrittsgeld pro Person verlangt wurden. Obwohl mit 400 Zuschauern gerechnet wurde, zählte das Publikum letztendlich nur 150 Anwesende. Davenant zeigte sich enttäuscht über die geringe Anzahl, da er die Veranstaltung in Rutland House als Ausgangsbasis für größere Theateraufführungen verstand. Er träumte von einer Bühne für das Volk, um Theater für die Erziehung des einfachen Mannes zu nutzen, was er bereits in seinem Plädoyer an den Staatsrat betont hatte. Aufgrund des hohen Eintrittsgeldes wohnten jedoch ausschließlich Angehörige der Adelsschicht seiner Aufführung bei. „This was at odds with Davenant’s apparent belief in the education of people.“³⁰⁰

Abgesehen von der Höhe des Eintrittsgeldes und der Anzahl der Zuschauer berichtet der anwesende Regierungsspitzel in seiner Aufzeichnung auch von der Räumlichkeit und dem Verlauf der Aufführung: In einem schmalen Raum war eine Bühne aufgebaut, die durch einen Vorhang in goldener und roter Farbe vom Publikum abgegrenzt war. Nach dem Prolog folgte ein Streitgespräch zwischen Diogenes, der die Darstellung von Opern strikt ablehnte, und Aristophanes, der eine solche Aufführungspraxis befürwortete. Laut Diogenes führe Musik als betrügerische Kunst das Publikum über die Grenzen der Vernunft und die Szenerie inspiriere es zu dem Übel der Täuschung. Aristophanes betonte stattdessen die therapeutische, moralische und ästhetische Wirkung einer dramatischen Aufführung: Die Musik schenke dem zerstreuten Geist wieder Einheit und statte den Menschen mit der Kraft aus, dem Übel zu widerstehen. Außerdem sei die visuelle Szenerie der kürzeste und sicherste Weg, dem Zuschauer eine Botschaft begreiflich zu machen.³⁰¹ Wie erwartet gewann Aristophanes das Streitgespräch und Diogenes kehrte in seine Tonne zurück. „Die Argumente des theaterfeindlichen Diogenes waren ziemlich schwach und machten dem Gegner, der nach einem heiteren Musikvortrag zu sprechen begann, den Sieg leicht.“³⁰² Daraufhin folgte ein Gespräch zwischen einem französischen Bürger aus Paris mit gebrochenem Englisch und einem Bewohner Londons, die die Sitten und Bräuche dieser unterschiedlichen Länder diskutierten. Der Verfasser des Berichts erwähnt eine komische Szene, die den Abschluss des Streitgesprächs bildete.

³⁰⁰ Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, S.88.

³⁰¹ Vgl. Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.470-471.

³⁰² Stamm, Rudolf, *Geschichte des englischen Theaters*, S.135.

„And in fine the Londoner had the better of itt, who concluded that hee had seene two crocheteurs in Paris both wth heavy burdens on theire backs stand complementing for y^e way wth, ceste a vou Mons^r: Mons^r: uous uous Mocquies de Moy &c: which lasted till they both fell down under their burden.“³⁰³

Nach diesen szenischen Darbietungen wurden Lieder gesungen. Der Bericht nennt die Komponisten und Sänger, unter welchen sich auch zwei Frauen befanden. Eine von ihnen war Mrs. Coleman, die in der folgenden Theaterentwicklung unter Davenant noch eine bedeutende Rolle spielte. Die Aufführung dauerte eineinhalb Stunden und sollte noch zehn weitere Tage dargeboten werden. Trotz der Berichterstattung durch einen Spitzel dürfte die Regierung keinen Anstoß an der vorgetragenen Unterhaltung gefunden haben, da Davenants Vorhaben nicht weiter gestört wurde. (Der vollständige Bericht ist im Anhang zu finden.)

Insgeheim diente die Veranstaltung in Rutland House als Vorbereitung für die Aufführung von „The Siege of Rhodes“, welche dort im September 1656 stattfand. Der komplette Titel des Stücks lautete „The Siege of Rhodes. Made a Representation by the Art of Prospective in Scenes, and the Story sung in Recitative Musick“. Die Wortwahl zeigt wieder, wie der Begriff „Play“ sorgfältig vermieden wurde, um nicht mit den Behörden in Konflikt zu geraten. Aus demselben Grund wurden auch die üblichen fünf „Acts“ mit dem weniger problematischen Begriff „Entries“ bezeichnet. Auch bei der Wahl der Darsteller versuchte Davenant, das Parlament nicht zu verärgern, und entschied dementsprechend, keine Vertreter des angefeindeten Schauspielstandes aufzunehmen, sondern stattdessen frühere Hofmusikanten anzustellen.³⁰⁴ Alfred Harbage schreibt, dass Davenant zwar an Musik interessiert war, aber diese lediglich als Hilfsmittel verwendete, um Theaterstücke aufzuführen: „He was interested in music – but only as an auxiliary to drama.“³⁰⁵ Für die Aufführung von „The Siege of Rhodes“ schrieb Davenant am 3. September 1656 einen Brief an Bulstrode Whitelocke, der zu dieser Zeit „Lord Commissioner of the Treasury“ war und als Vertrauter Cromwells bezeichnet werden kann. Darin schickte er ihm einen Abdruck des Damentextes, damit dieser über eine Erlaubnis der geplanten Aufführung befinden möge.

„My Lord,
When I consider the nicety of the Times, I fear it may draw a Curtain between Your Lordship and our Opera; therefore I have presumed to send your Lordship, hot from the Press, what we mean to represent; making your Lordship my supreme Judge, though I despair to have the Honour of inviting you to be a Spectator. I do not conceive the perusal of it worthy any part of your Lordship's leisure, unless your antient relation to the Muses make you not unwilling to give a little entertainment to Poetry; though in so mean a dress as this coming from, my Lord,
Your Lordship's most obedient Servant, William Davenant.“³⁰⁶

³⁰³ Hotson, Leslie (Hg.), *Among the state papers*, S.150, zit. n. Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, S.122.

³⁰⁴ Vgl. Stamm, Rudolf, *Geschichte des englischen Theaters*, S.137.

³⁰⁵ Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, S.123.

³⁰⁶ Whitelocke, Bulstrode, *Memorials of the English Affairs*, S.650.

„The Siege of Rhodes“ basiert auf dem historischen Ereignis der Belagerung von Rhodos durch die Türken im Jahr 1522. Die Engländer erwiesen sich bei der Verteidigung der belagerten Stadt als heldenhafte Soldaten. Somit trug Davenant mit dieser Aufführung ebenso zur Herausbildung der nationalen Identität Englands bei und weckte Stolz über den Mut und die Tapferkeit der eigenen Landsleute. Gleichzeitig behandelt das Drama anhand der beiden Hauptpersonen den klassischen Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, der laut Janet Clare an das englische Königspaar erinnern sollte: „[T]rough the characters of Alphonso and Ianthe, the drama is also an evocation of the codes of love, honour and loyalty associated with Charles I and Henrietta Maria.“³⁰⁷ Zu Beginn des Stücks beschließt der sizilianische Herzog Alphonso, seine Rückkehr zu seiner geliebten Frau Ianthe zu verschieben, um dem Ritter Villerius in der Verteidigung der Stadt Rhodos gegen die türkischen Belagerer beizustehen. Zeitgleich gerät Ianthe, die sich nach ihrem Gatten sehnt und nach Rhodos segelt, auf der Überfahrt in die Hände der feindlichen Türken. Deren Anführer Soliman ist von ihrer Unerschrockenheit so beeindruckt, dass er ihr gestattet, Alphonso in Rhodos aufzusuchen und vor dem geplanten Angriff gemeinsam mit ihrem Mann die Stadt zu verlassen. Durch Ianthes Vorschlag gerät Alphonso in den klassischen Konflikt zwischen Liebe und Pflicht. Gleichzeitig wecken Ianthes lobende Worte über die Tugendhaftigkeit Solimans seine Eifersucht. Verletzt durch das Misstrauen ihres Gatten beschließt Ianthe, in der Schlacht, die aufgrund der veränderten Umstände wieder tobt, einen ehrenvollen Tod zu sterben. Alphonso erfährt, dass seine geliebte Frau schwer verletzt ist und auch sein Freund Villerius in höchster Bedrängnis kämpft. Er greift sogleich ein, woraufhin der Angriff der Türken erfolgreich niedergeschlagen wird und das Liebespaar schließlich wieder zur Versöhnung findet.

„The Siege of Rhodes“ gilt als Vorläufer des heroischen Dramas der Restaurationszeit: Im Zentrum des Stücks steht der klassische Konflikt zwischen Liebe und Pflicht. Der Held, der als starker und bewundernswerter Krieger dargestellt wird und über das Schicksal einer ganzen Nation entscheidet, muss sich stets für die Pflicht entscheiden, woraufhin das Stück entweder tragisch endet oder er seine Pflicht erfüllt und dadurch auch die ersehnte Liebe findet. Der Held sowie die übrigen Hauptfiguren stammen ausschließlich aus der höheren Gesellschaftsschicht und sind beispielsweise Könige, Prinzen, Herzöge oder Ritter. Besonders in Zeiten der Restauration, als die vergangenen Bürgerkriege und der Königsmord noch nicht überwunden waren, war der Held stets loyal zu seinem männlichen Superior – sei es nun der König oder sein Vater – und zeigte sich nie rebellisch. Beeindruckt von französischen Dramatikern wie Corneille verwendete Davenant gereimten iambischen Pentameter („Heroic

³⁰⁷ Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.472.

Couplet“), der später auch im heroischen Drama das gängige Versmaß darstellte. Die Musik für die Aufführung komponierte Henry Lawes. Die Gestaltung des Bühnenbilds übernahm John Webb, der Neffe von Inigo Jones. Seine Zeichnungen zu der Ausstattung sind heute noch erhalten und geben einen Einblick in die technische und visuelle Dimension der Aufführung.

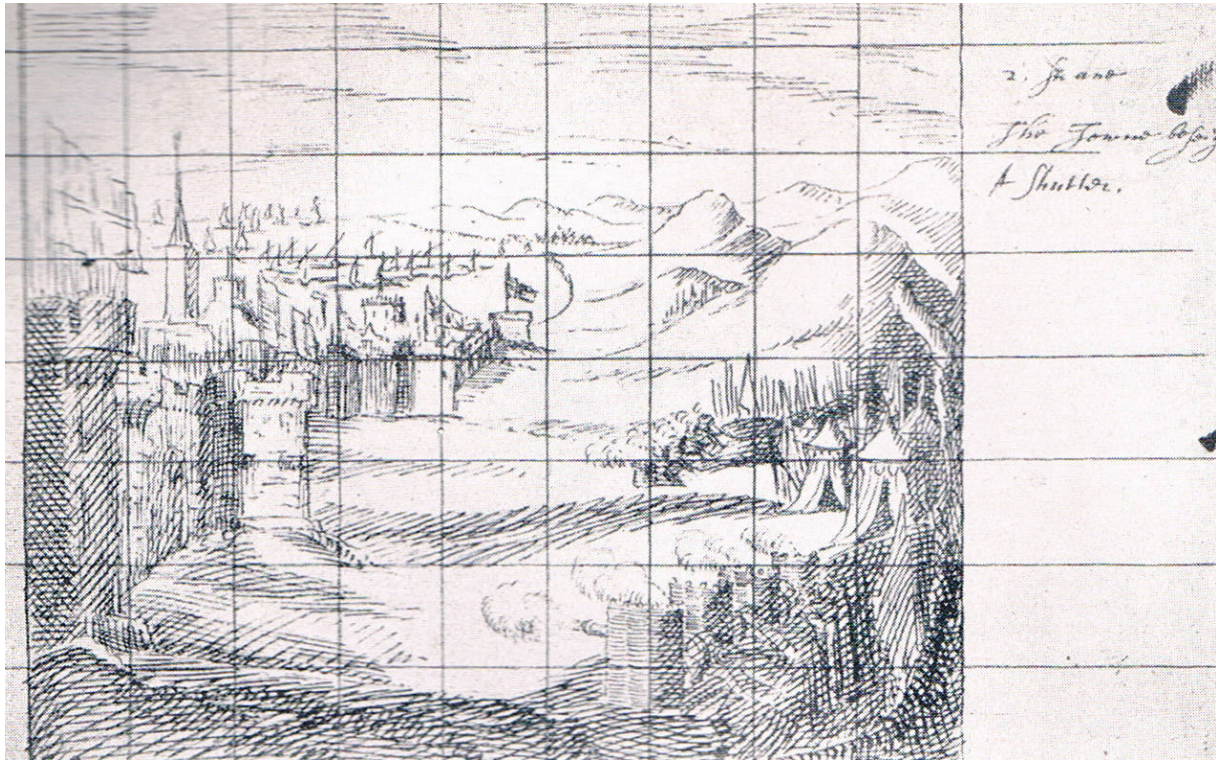


Abb. 23. Entwurf John Webbs für „The Siege of Rhodes“

Die Bühne in Rutland House war zu klein, um das Publikum mit spektakulären Effekten und Maschinerien in Staunen zu versetzen. Stattdessen entwarf Webb ein Bühnenbild aus einem Proszeniumsrahmen und feststehenden Seitenkulissen, zwischen welchen bemalte Leinwände her- und weggeschoben werden konnten. Insgesamt boten seine Entwürfe Kulissen für fünf verschiedene Schauplätze und zeigten unter anderem die Küste der Insel Rhodos mit der angreifenden Flotte in der Ferne, gaben einen Einblick in die tobende Belagerung der Stadt und veranschaulichten die Zelte der türkischen Eindringlinge, unter welchen sich auch die Residenz ihres Anführers Soliman befand. „Die ganze Szenerie war als Illustration zu der aufgeführten Geschichte gedacht und nicht als realistische Verwirklichung des Schauplatzes. Das beweisen die auf die Hintergründe gemalten, fahrenden Schiffe, feuernden Kanonen und handelnden Personen.“³⁰⁸ Auf den bemalten Leinwänden waren nicht ausschließlich statische Landschaften abgebildet, sondern auch Ausschnitte szenischer Ereignisse.

³⁰⁸ Stamm, Rudolf, *Geschichte des englischen Theaters*, S.137.

Die Frauenrolle des Stücks wurde tatsächlich von einer Schauspielerin verkörpert. Man kann dabei zwar nicht von der ersten Frau auf einer englischen Bühne sprechen, jedoch handelt es sich bei Mrs. Coleman um die erste Schauspielerin, deren Name überliefert ist. Bereits 1629 wurde der Versuch gewagt, Frauen auf der Bühne zu zeigen, doch das Publikum wehrte sich vehement gegen diese Neuerung. Die Darstellung der weiblichen Figuren durch junge Männer schien sehr populär gewesen zu sein und diente diesen darüber hinaus als Ausbildung zum erwachsenen Bühnenschauspieler.

„England was the last of the European countries to accept women on the stage. In the year 1629 a visiting company of French players gave performances at Blackfriars, with actresses. An English writer of the time called these women ‘monsters’; and the audience would have none of them. They were hissed and ‘pippin-pelted’ from the stage. Boy actors were immensely popular, and the schools were actually the training ground for many well known comedians and tragedians.“³⁰⁹

Der nächste dokumentierte Versuch, eine Frau auf der Bühne zu zeigen, fand bereits im Rahmen von Davenants „The Siege of Rhodes“ statt. Über die Reaktionen des Publikums sind keine zeitgeschichtlichen Dokumente erhalten. Man könnte aber davon ausgehen, dass Mrs. Colemans Auftritt durchaus schon auf Akzeptanz traf. Ab 1660 hielten Frauen endgültig Einzug auf der Bühne, da Charles II diese Tradition aus Frankreich mitbrachte und sogar gesetzlich vorschrieb, weibliche Rollen ausschließlich mit Schauspielerinnen zu besetzen. Davenants Aufführung ist somit entwicklungsgeschichtlich von großer Bedeutung, da sie ein Verbindungsglied zwischen den Kavaliersdramen der Vorkriegszeit und den heroischen Dramen der Restaurationszeit darstellt.³¹⁰

Im November 1657 schrieb Davenant „Epithalamium upon the Marriage of the Lady Mary, Daughter to his Highness, wth the Lord Viscount ffalconbridge to bee sung in Recitative Musick“, die im Rahmen der Hochzeit von Cromwells Tochter aufgeführt wurde. Mit der Restauration der Monarchie wurden jegliche Kopien zerstört, um die öffentliche Erinnerung an dieses Ereignis auszulöschen. Lediglich Sir Henry Herbert, der vor 1642 das Amt des Zensors innehatte und sich nach 1660 als Davenants Gegenspieler ebenfalls um die Gunst von Charles II bemühte, liefert einen Hinweis auf die genannte Aufführung. Als die beiden um die Vorherrschaft über das Restorationstheater kämpften, gab Herbert bei Hof zu bedenken, dass Davenant während des Interregnums u.a. im Auftrag Cromwells gewesen tätig war. „When the two began to contend over the government of the Restoration stage, Herbert was careful to remind the court that ‘the said Davenant published a poem in vindication and justification of Oliuers actions and government, and an Epithalamium in praise of Oliuers daughter Ms Rich,

³⁰⁹ Fletcher, Martha, „Elizabethan Playhouses, Actors, and Audiences“, *Theatre History*, <http://www.theatrehistory.com/british/bellinger001.html>, (20.02.2012).

³¹⁰ Vgl. Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, S.472-475.

- as credibly informed.’“³¹¹ Dieser Ausschnitt aus den „Dramatic Records of Sir Henry Herbert“ dient heute als wichtiges zeitgeschichtliches Dokument der Aufführung zu Ehren von Cromwells Tochter und ihrem Gatten.

Davenant gab sich mit den Aufführungen im privaten Rahmen von Rutland House nicht zufrieden. Um für die Eröffnung eines öffentlichen Theaters zu plädieren, führte er wirtschaftliche, moralische und politische Argumente an. (Einige dieser Argumente nannte er bereits in seinem Plädoyer aus dem Jahr 1653.) Aus (1) *wirtschaftlicher* Sicht würde ein regelmäßiger Spielbetrieb Adelige aus ganz England anlocken, um diesen Unterhaltungen beizuwohnen. Als (2) *moralisches* Argument würden Aufführungen an öffentlichen Bühnen die generelle Gemütsstimmung des englischen Volkes heben und sie aus ihrer drückenden Melancholie befreien. Ein anonymmer Autor schrieb, dass bereits Gäste aus dem Ausland bemerkten hätten, den Engländern würde die Unterhaltung fehlen. Von einem (3) *politischen* Standpunkt erklärte sich Davenant bereit, seinen Stücken einen propagandistischen Inhalt zu geben und somit Cromwell in seinem Kampf gegen die Spanier zu unterstützen.³¹²

Im Juli 1658 gelang es ihm, das Cockpit Theater in der Drury Lane wieder zu eröffnen. Von nun an veranstaltete er dort täglich um drei Uhr nachmittags Theaterstücke, unter anderem „The Cruelty of the Spaniards in Peru. Expressed by Instrumentall and Vocall Musick, and by Art of Perspective in Scenes, &c.“ Das Stück entzieht sich jeglicher Klassifikation. Es folgte keiner Handlung, sondern galt als Abfolge von Reden, Liedern und Tänzen, die thematisch miteinander in Verbindung standen. Darüber hinaus beinhaltete die Aufführung einen Seiltanz von zwei Affen. Das gemalte Bühnenbild erzählte von dem Leben der Inka und der spanischen Eroberer. An dem Titel des Stücks zeigt sich bereits, dass Davenant seinem Versprechen, anti-spanische Propaganda zu üben, Folge leistete. Weitere Stücke, die Davenant in den letzten Jahren des Interregnums aufführen ließ, waren „The History of Sir Francis Drake“ sowie der zweite Teil von „The Siege of Rhodes“. Am 5. Mai 1659 besuchte John Evelyn das Cockpit Theater in der Drury Lane. In seinem Tagebuch drückte er seine Verwunderung darüber aus, dass in einer Zeit der politischen Unklarheit und Bestürzung solch eine Eitelkeit veranstaltet und erlaubt wurde:

„I went [...] to see a new Opera after the Italian way in Recitative Music & Sceanes, much inferior to the Italian composure & magnificence: but what was prodigious, that in a time of such publique Consternation, such a Vanity should be kept up or permitted; I being engag'd with company, could not decently resist the going to see it, though my heart smote me for it.“³¹³

³¹¹ Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, S.140.

³¹² Vgl. Ebda., S.125-126.

³¹³ Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.110.

Evelyns Gewissensbisse während der Aufführung deuten darauf hin, dass Theater aufgrund der massiven Anfeindungen durch die Regierung von der Bevölkerung immer noch mit Misstrauen betrachtet wurden.

Nachdem Oliver Cromwell am 23. November 1658 feierlich begraben war, ist bezüglich der sukzessiven Theaterakzeptanz durch die staatliche Autorität schließlich wieder eine Kehrtwendung zu beobachten.

„Cromwell's death checked these developments. Richard's Council took order in December 1658 to investigate the Cockpit 'opera', summoning Davenant and his company to explain its nature and by what authority they were performing, and to inquire into 'the acting of stage-plays' in the city more generally. In February 1659 the senior army officers dominating the Cromwellian 'Other House', or House of Lords, were fulminating against plays.“³¹⁴

Anstatt einer Unterstützung seiner Vorhaben durch Regierungsmitglieder wie Bulstrode Whitelocke traf Davenant nun wieder auf erbitterte Theatergegner. Da er sogar als Anhänger der Monarchie verdächtigt wurde, verbrachte Davenant im Sommer 1659 einige Zeit im Gefängnis. Erst mit der Rückkehr des englischen Königs Charles II. hielten Theateraufführungen endgültig wieder Einzug auf den Bühnen Londons. Da die Wiederherstellung der Monarchie auch Veränderungen innerhalb der Theaterlandschaft nach sich zog, begründete sie die neue Periode des so genannten Restaurationstheaters, das die Theaterentwicklung in England zwischen 1660 und 1700 betitelt.

Charles II. hatte Theater in Frankreich als Machtinstrument kennen gelernt und beabsichtigte, die englische Bühne ebenso zu Repräsentationszwecken zu nutzen. Dementsprechend beanspruchte er die Londoner Theater als königliches Eigentum. Bereits vor seiner Rückkehr vergab er zwei Theaterlizenzen und verbot anderweitigen Spielbetrieb. Eine dieser Lizenzen erhielt William Davenant, der im März 1660 eine ehemalige Tennishalle in London mietete in der Hoffnung, dort ein Theater errichten zu können. Noch vor der Rückkehr von Charles II. reiste Davenant nach Frankreich, um den Kronprinzen um eine Lizenz zu bitten. Er verwies dabei auf die unbenutzte Lizenz, welche er 1639 unter Charles I. als „Poeta Laureatus“ erhalten hatte. Damals hatte er auf dem englischen Hof Court Masques in Zusammenarbeit mit dem Bühnenarchitekten Inigo Jones veranstaltet. Die zweite Lizenz versprach Charles II. Thomas Killigrew, der als königstreuer Katholik dem damaligen Kronprinzen ins Exil gefolgt war und sich bereits vor dem Ausbruch des Bürgerkriegs als Dramatiker bei Hof versucht hatte. Im Rahmen dieser beiden Lizenzen, die am 21. August 1660 vergeben wurden, erteilte Charles II. den beiden Rechte sowie Pflichten:

³¹⁴ Capp, Bernard, *England's Culture Wars*, S.201.

„Doe hereby giue & Grante vnto the said Thomas Killegrew and S^r. William Dauenant full power & authority to Erect two Companies, of Players Consistinge respectiue of such persons, As they shall chuse and appoint, And to purchase builde and Erect or hire at theire Charge, As they shall thinke fitt, Two Houses or Theaters, withall Convenient Roomes and other Necessaries therevnto appertaining for the Representation of Tragydies Comedyes, Playes, Operas & all other Entertainments of that naure In Convenient places And likewise to Setle and Esstablish such payments to be paid by those that shall resort to see the said Rep^rsentations performed.“³¹⁵

Demzufolge erhielten Davenant und Killigrew ein Beschäftigungsmonopol für Schauspieler und ein Gebäudemonopol für Theater. Sie konnten sowohl die Höhe der Eintrittspreise und der Schauspielgagen bestimmen als auch die gespielten Stücke auswählen. Abgesehen davon wurde ihnen die Verantwortung für den Inhalt der Stücke und somit die Aufgabe des Zensors übertragen, wie folgender Ausschnitt des Lizenzschreibens zeigt. (Der vollständige Text der Theaterlizenz ist im Anhang zu finden.)

„And wee doe further Hereby authorize and Command them the said Thomas Killegrew and S^r. William Dauenant to peruse all playes that haue ben formerly written and to expunge all Prophanesse and scurility from the same, before they be represented or Acted, And this Our Grante and Authority made to the said Thomas Killegrew and S^r.William Dauenant, shall be effectuell and Remaine in full force and Vertue, Notwthstanding any former order or direction by vs Giuen, for the suppressing of Playhouses and playes or any other entertainments of the Stage.“³¹⁶

Sir Henry Herbert, der vor 1642 als „Master of Revels“ für die Zensur aufgeführter Theaterstücke verantwortlich war und diese Aufgabe während des puritanischen Interregnums verloren hatte, hoffte nach Wiederherstellung der Monarchie mit seiner ursprünglichen Tätigkeit fortfahren zu können. Der Titel „Master of Revels“ wurde nicht ausschließlich in Verbindung mit dem Königshof verwendet. Auch die Inns of Court erwiesen seit 1455 jährlich einem Beamten die Ehre, sich Master of Revels zu nennen, wie beispielsweise John Evelyn³¹⁷. Die Verwendung des Titels im höfischen Kontext war erstmals 1510 üblich. Sir Henry Herbert wurde im Juli 1623 mit diesem Amt beauftragt. Seine Aufgabe am Hof bestand in der Auswahl der Stücke, deren Überarbeitung als Zensor und die Überwachung der Probenabläufe. Da diese Aufgaben nach 1660 Davenant und Killigrew zugesprochen wurden, war sein Amt somit überflüssig:

„[Herbert] complained that the grant would destroy the traditional powers given to him as Master of the Revels under the Great Seal of England. [...] With only two companies, under the full control of Davenant and Killigrew, who also had powers to censor plays, there was nothing left for Herbert to do as far as the London stage was concerned.“³¹⁸

In einem Beschwerdebrief beklagte Herbert diese Ungerechtigkeit und berief sich darauf, dass er das Amt bereits vor vierzig Jahren unter James I und Charles I ausgeübt hatte und lediglich

³¹⁵ Herbert, Henry, „The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels 1623-1673“, S.227.

³¹⁶ Ebda., S.228.

³¹⁷ Vgl. Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, S.41.

³¹⁸ Bawcut, N.W., *The Control and Censorship of Caroline Drama*, Oxford: Clarendon Press 1996, S.90-91.

während des Interregnums („only to the time of the late horrid rebellion“) zum Pausieren gezwungen worden war.

„To the Kings most Excellent Maiestie
The humble peticon of S^r. Henry Herbert kn^t Ma^r of yo^r Maiesties Office of the Revells Sheweth
That whereas yo^r pet^r by vertue of seuerall graunts vnder the great seale of England hath executed the said Office as a Ma^r. of the Revells for about 40 yeares in the times of King Iames & of King Charles both of blessed memory with exepcon only to the time of the late horrid rebellion
And whereas the ordering of plaies, players and play makers, and the permission of erecting of playhouses are Peculiar branches of the said Office and in the constant Practice thereof by yo^r pet^{rs} Predecessors in the said Office and himselfe with exception only as before excepted, and authorised by graunt vnder the said great seale of England & that no person or persons haue erected any Playhouses or raised any Company of Players without Licence from yo^r pet^{rs} said Predecessors or from yo^r pet^r. But S^r. William Davenant knight who obtained Leau^e of Oliuer and Richard Cromwell to vent his Operas in a time when yo^r pet^r owned not their Authority.“³¹⁹

Herbert wirft Davenant vor, im Auftrag von Oliver und Richard Cromwell Opern geschrieben zu haben, und bekundet in dem Brief sein Unverständnis, dass Charles II nun diesem Verräter, gemeinsam mit Thomas Killigrew, die alleinige Erlaubnis erteilt hat, in London zwei neue Theater zu errichten und Truppen zusammenzustellen. Herbert selbst verweigert jegliche Zustimmung zum neuen Beschluss, den er als ungerechte Überraschung bezeichnet, da er ihn seiner bisherigen Privilegien und Aufgaben als Master of Revels beraubt.

„[...] graunt for yo^r Ma^{ty}. signature to pass the greate seale thereby to enable and impower M^r. Thomas Killigrew and the said S^r. William Davenant to erect two New Playhouses in London Westm^r or the Subburbs thereof, and to make Choice of Two Companies of Players to bee vnder their sole regulacon, and that noe other players shalbee authorized to play in London Westm^r or the Subburbs thereof but such as the said M^r. Killigrew and S^r. Davenant shall allow of
And whereas yo^r pet^r hath been represented to yo^r. Ma^{ty}. as a person consenting to the said powers expressed in the said Warrant, yo^r pet^r vtterly denies the least Consent or foreknowledge thereof but looks vpon it as an vniust surprize and distructiue to the powers graunted vnder the said great seale to yo^r pet^r and to the Constant pratice of the said Office [vnder the said great seale] and exercised in the said Office ever since Players were first admitted by authority to act plaies, and cannot legally bee done as yo^r pet^r is advised by a new graunt to take away & cut off a branch of y^e antient powers graunted to the said Office vnder y^e great seale.“³²⁰

Im Namen von Charles II wurde Sir Jeffery Palmer beauftragt, sich dieser Angelegenheit anzunehmen. Dieser arrangierte sogleich ein Treffen zwischen den verfeindeten Parteien, das jedoch aufgrund des Fernbleibens von Davenant und Killigrew nicht zustande kam. Darüber hinaus erhielt Palmer einen Brief von Davenant, worin er aufgefordert wurde, sich nicht mehr um diese Angelegenheit zu kümmern. Daraufhin verfasste Palmer folgendes Schreiben:

„May it please yo^r most excellent Ma^{ty}
Although I haue heard the Parties concerned in this Peticon seuerally and apart, yet in respect M^r. Killigrew and S^r. William Dauenant haueing notice of a time appointed to heare all parties together did not come, I haue forborne to preceed further; haueing \alsoe/ receaued an intimacon by Letter from S^r William Dauenant that I was freed from further hearing this matter.“³²¹

³¹⁹ Herbert, Henry, „The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels 1623-1673“, S.222-223.

³²⁰ Ebda., S.223.

³²¹ Ebda.

Wie diese historischen Dokumente belegen, blieben Herberts Bemühungen erfolglos, doch auch zwischen Davenant und Killigrew führte die Vergabe der beiden Lizenzen zu Machtkämpfen um das Monopol der Londoner Theaterlandschaft. Um 1660 kann von drei Theatern gesprochen werden, die aktiv bespielt wurden. Das Red Bull Theater, das für seinen illegalen Spielbetrieb während des Interregnums bekannt war, etablierte sich unter Michael Mohun. Da er zu den älteren Schauspielern dieser Truppe zählte und auch finanziell an deren Bestehen beteiligt war, fielen ihm mehr Rechte zu und er hatte sozusagen die Leitung inne. Weiters wurde das Salisbury Court Theater von einer Truppe unter William Beeston bespielt und im Cockpit Theater traten Schauspieler unter der Leitung von John Rhodes auf. Thomas Killigrew bekam die Aufsicht des Red Bull und des Cockpit Theaters, während William Davenant neben der Tennishalle im Lincoln's Inn Field das Salisbury Court Theater übernahm. Killigrew nannte die von ihm beschäftigte Schauspieltruppe „King's Company“, da sie unter der Schirmherrschaft von Charles II standen. Er beschäftigte hauptsächlich die älteren und erfahrenen Schauspieler Londons, während Davenant in seiner „Duke's Company“, deren Name auf ihren Schirmherren Duke of York und späteren König James II hinweist, jüngere Schauspieler engagierte. Es zeichnete sich ab, dass Killigrew mehr auf Tradition und Kontinuität setzte. So erwarb er auch die Mehrheit der Rechte an den Stücken Shakespeares und orientierte sich mit der Bühnenarchitektur noch an der Elisabethanischen Schürzenbühne, die das klassische Beiseite-Sprechen ermöglichte.

Mit der Wiederherstellung der Monarchie sind in der Theaterarchitektur Veränderungen zu bemerken. Anstelle des Elisabethanischen Freilufttheaters wurde nun das italienische Indoor-Theater zum Vorbild genommen, was den Einsatz einer Guckkastenbühne, das Bestreben nach perspektivischen Illusionen sowie die Verwendung von durchdachter Bühnentechnik nach sich zog. Der Hofarchitekt Christopher Wren zählt zu den prägendsten Bühnenarchitekten der Restaurationszeit. Eine weitere Veränderung, die die Vergabe der königlichen Theaterlizenzen mit sich führte, betraf das Auftreten von Schauspielerinnen auf der englischen Bühne. „In the licenses granted to the two theatres in 1660 it is stated that not only all plays be cleaned of offensive passages but that all women's roles must be played by woman on the grounds that this is a more moral practice than for woman's role to be placed by boys.“³²² Bekannte Schauspielerinnen der Restaurationszeit waren Margaret Hughes, Nell Gwynn und Elizabeth Barry. Auch das Berufsfeld des Dramenautors wurde nach 1660 Frauen zugänglich. Aphra Behn gilt mit ihren Stücken wie „The Rover“ als erste professionelle Dramenautorin. Am 3. Jänner 1661 vermerkte Samuel Pepys in seinem Tagebuch, dass er

³²² Allen, John, *A History of the Theatre in Europe*, London: Heinemann Educational Books 1983, S.161.

einer Aufführung von „Beggars’ Bush“ beiwohnte und dabei zum ersten Mal eine Frau auf der Bühne sah: „To the Theatre, where was acted ‘Beggars’ Bush,’ it being very well done; and here the first time that ever I saw women come upon the stage.“³²³ Wie aus diesem Eintrag zu schließen ist, rief das Auftreten von Schauspielerinnen beim englischen Publikum zu Beginn Verwunderung hervor. Scheinbar war diese Neuerung noch nicht auf allen Bühnen Londons durchgesetzt worden, denn vier Tage später, am 7. Jänner, schrieb Samuel Pepys über eine Aufführung des Stücks „The Silent Lady“, worin der von ihm als „Kinaston the boy“ bezeichnete Schauspieler in drei (u.a. weiblichen) Rollen auftrat:

„Kinaston the boy had the good turn to appear in three shapes: first, as a poor woman in ordinary clothes, to please Morose; then in fine clothes, as a gallant; and in them was clearly the prettiest woman in the whole house: and lastly, as a man; and then likewise did appear the handsomest man in the house.“³²⁴

Bereits am 18. August 1660 erwähnte Samuel Pepys den jungen Schauspieler Kinaston, der in der Tragikomödie „The Loyall Subject“ von Francis Beaumont und John Fletcher im Cockpit Theater die Schwester des Herzogs spielte, und lobte ihn für seinen überzeugenden Auftritt: „[He] made the loveliest lady that ever I saw in my life.“³²⁵ Ab diesem Zeitpunkt besuchte Pepys regelmäßig das Theater und berichtete davon in seinem Tagebuch. Am 31. Jänner 1661 sah er die Pastorale „Argalus and Parthenia“ von Henry Glabthorn, am 12. Februar die Komödie „The Scornfull Lady“ von Francis Beaumont und John Fletcher, am 23. Februar die Tragödie „The Changeling“ von Thomas Middleton, am 2. März ein neues Stück mit dem Titel „Love’s Mistress, or The Queen’s Masque“ von T. Heywood im Salisbury Court Theater, am 23. März die Tragödie „All’s lost by Lust“ von W. Rowley im Red Bull Theater, am 2. Juli die Oper „The Siege of Rhodes“ von William Davenant, am 7. September die Komödie „Bartholomew Fayre“ von Ben Jonson und viele mehr. In den entsprechenden Tagebucheinträgen zeigt sich, dass Pepys ausschließlich Stücke englischer Dramenautoren besuchte. Dennoch schreibt Martha Fletcher, dass sich die englische Bühne insbesondere zu Beginn der Restauration stark am französischen Theater orientierte.

„By the time the theatres were reopened in England, Corneille and Racine in France had established the neo-classic standard for tragedy, and Molière was in the full tide of his success. These playwrights, with Quinault and others, for a time supplied the English with plots. The first French opera, *Cadmus and Hermione*, by Lully and Quinault, performed in Paris in 1673, crossed the channel almost immediately, influencing Dryden in his attempts at opera.“³²⁶

³²³ Pepys, Samuel, „The Diary of Samuel Pepys. From 1659 to 1669“.

³²⁴ Ebda.

³²⁵ Ebda.

³²⁶ Fletcher, Martha, „Restoration Drama“, *Theatre History*,
http://www.theatrehistory.com/british/restoration_drama_001.html, (20.02.2012).

Ebenso wie vor 1660 ordneten sich die Stücke der Restauration in den politischen Diskurs der damaligen Zeit ein. Die Dramenautoren bekannten sich als königstreue Anhänger und vermittelten ihre politische Überzeugung in ihren Texten. Folglich beinhalteten diese sowohl lobende Worte über den Monarchen als auch satirische Kommentare bezüglich der Puritaner.

„From the time of the Restoration actors and managers, also dramatists, were good royalists; and new pieces, or refurbished old ones, were likely to acquire a political slant. The Puritans were satirized, the monarch and his wishes were flattered, and the royal order thoroughly supported by the people of the stage.“³²⁷

Samuel Pepys berichtet in seinem Tagebuch von einer Theateraufführung am 7. September 1661, die sich satirisch gegen Puritaner äußerte. Es handelte sich um die Komödie „Bartholomew Fayre“ von Ben Jonson aus dem Jahr 1614, die als Puppenspiel aufgeführt wurde. Pepys wunderte sich in dem Eintrag, dass bereits so kurz nach Ende des Interregnums die Puritaner öffentlich verunglimpft wurden und auch der König dieses Verhalten duldet: „[I]t being so satyricall against puritanism, they durst not till now, which is strange they should already dare to do it, and the King do countenance it.“³²⁸ Dieses Stück zeigt, wie Theater als Medium eingesetzt wurde, um die öffentliche Meinung über die puritanische Kirche und deren Vertreter negativ zu färben. Sie wurden als engstirnige Quälgeister und Spaßbremsen dargestellt, die jegliche Art menschlichen Vergnügens bekämpfen und einen gottesfürchtigen und puristischen Lebensstil vorheucheln. Diese Darstellung verstärkte die dominierende Meinung in der Theaterwissenschaft, dass die puritanische Glaubensrichtung eine Theaterfeindlichkeit impliziert und eine öffentliche Theaterpraxis grundsätzlich der Monarchie zuzuschreiben ist. Folglich war sie während des puritanischen Interregnums unterdrückt bzw. zum Pausieren gezwungen worden und konnte erst mit der Rückkehr von Charles II wieder aufleben. Dass dies nicht gänzlich der Fall war, habe ich in meiner Diplomarbeit herausgearbeitet.

³²⁷ Ebda.

³²⁸ Pepys, Samuel, „The Diary of Samuel Pepys. From 1659 to 1669“.

15. Conclusio

Das Interesse meiner Diplomarbeit bestand darin, einen umfassenden Einblick in die Theatralität der Puritaner in England zwischen 1642 und 1660 zu geben. Ausgehend von einem Rückblick auf bisherige Publikationen habe ich festgestellt, dass sich die Theaterforschung des gewählten Analysezeitraums bislang primär mit der Schließung der öffentlichen Theater beschäftigt hat. Diese Konzentration auf theaterfeindliche Schriften sowie auf politische Einschränkungen und Verbote öffentlicher Aufführungen führte zu der naheliegenden und verbreiteten Schlussfolgerung, der puritanische Glaube ginge mit einer grundlegenden Theaterablehnung einher. Verstärkt wird diese einseitige Betrachtungsweise insbesondere durch die historische Positionierung des in Rede stehenden Zeitraums zwischen zwei Blütezeiten des royalistischen Theaters.

Die in der Forschung somit wenig beachtete Periode weckte mein Interesse und ich beschloss, einen Blick hinter die puritanische Theaterablehnung zu werfen und die Vielfalt theatraler Praktiken dieser 18 Jahre aufzuzeigen. Für dieses Vorhaben erwies es sich als hilfreich, einen breiten Theaterbegriff anzuwenden, der nicht ausschließlich die öffentlichen Bühnen Londons umfasst, sondern darüber hinaus volkstheatrale Formen, performatives Sozialverhalten, die Verhandlung des Theaterbegriffs im Nachrichtendiskurs und vieles mehr einschließt. Bei meiner Analyse bot mir das Theatralitätsmodell von Rudolf Münz und Stefan Hulfeld einen hilfreichen Leitfaden und geeignetes Grundgerüst, um die vielfältigen Ausprägungen von Theater besser fassen zu können.

Im Zuge meiner Recherche habe ich erkannt, dass der radikale Eingriff von Seiten der Politik eine interessante Dynamik innerhalb des Theatergefüges ausgelöst hat. Im Vergleich zu dem ausgewogenen Verhältnis vor 1642 sind nach dem offiziellen Theaterverbot vielfältige Wechselwirkungen zu entdecken. Dabei habe ich mich insbesondere auf zwei markante Tendenzen konzentriert. Einerseits führte die Schließung aller öffentlichen Bühnen zu der Herausbildung von zwei neuen Formen mit jeweils unterschiedlichen Intentionen und Zielgruppen: (1) Drolls zur Unterhaltung des Volkes und (2) Pamphlet Plays zur kritischen Reflexion politischer Ereignisse durch Angehörige der belesenen Mittelschicht. Andererseits entwickelte die religiöse Gemeinschaft der Puritaner trotz ihrer Ablehnung von Verstellung auf der Bühne und im Alltag schließlich selbst eine Art performatives Sozialverhalten, das letztlich in der bewussten Selbstinszenierung des Lord Protectors ihren Höhepunkt fand.

Die Arbeit zeigt, dass trotz der Theaterablehnung der regierenden Partei in diesen 18 Jahren theatrale Aktivitäten nicht nur weiterhin auf mehreren Ebenen zu finden waren, sondern darüber hinaus durch das offizielle Verbot eine besondere Dynamik erfahren haben.

16. Chronologie

Die folgende Chronologie umfasst die behandelten (politischen und theatergeschichtlichen) Ereignisse und soll als Orientierungshilfe während des Lesens dienen. Die Farbgebung dient der Gruppierung dieser Ereignisse und richtet sich nach den in Kapitel 3 diskutierten Strukturtypen: (1) die als Theater anerkannte **Kunstinstitution**, (2) die (meist religiös fundierte) **Ablehnung von Verstellung** auf der Bühne und im Alltag, (3) das **performative Sozialverhalten** im öffentlichen Raum und (4) das **bewusste Ausstellen und Verlachen** des theatralen Verhaltens mittels theatraler Methoden. Weiters ist auch das Aufkommen des **Pamphlet Plays**, die Veranstaltung von **Tierhatzen** und die Aufführung **höfischer Masques** von Bedeutung.

	Politische Ereignisse	Theatergeschichtliche Ereignisse
1642	Parlamentsbeschluss (mit Einwilligung von Charles I): Offizieller Fasttag an jedem letzten Mittwoch im Monat (Jan) Versuchte Verhaftung der 5 leitenden Parlamentsmitglieder Charles I stellt Truppen in Nottingham auf, Ausbruch des ersten Bürgerkriegs (22.Aug) Offizielles Theaterverbot (2.Sept) Charles I errichtet seine vorübergehende Residenz in Oxford	5 öffentliche Bühnen: Cockpit, Red Bull, Fortune, Salisbury Court, Blackfriars 5 Theatertruppen: u.a. The King's Men, The Queen's Men, The King and Queen's Boys Richard Bromes „A Jovial Crew“ im Cockpit, James Shirleys „The Sisters“ im Blackfriars (lizenziert von Sir Henry Herbert am 26.April) Pamphlet Play „The Last News in London“ Charles I veranstaltet Theateraufführungen in Oxford, etliche Schauspieler verlassen London Tödlicher Vorfall in der privaten Bärhatzarena von Sir Sanders Duncombe (28.Okt)
1643	Bulstrode Whitelocke nimmt an den Verhandlungen mit Charles I in Oxford teil Zerstörung katholischer Relikte, z.B. Kreuz auf der Cheapside (2.Mai) Bücherverbrennung des „Boocke of Sportes upon the Lords day“ (10.Mai) Beschluss: Schriftlich verfasste Texte müssen behördlich genehmigt werden (Juni) Parlament arbeitet wie gewohnt am 25.Dez, Proteste durch Lehrlinge auf der Cheapside	Schauspieler des Cockpit und Blackfriars Theater verfassen „The Actors Remonstrance“ Razzia im Fortune Theater (1.Okt)
1644	„Ordinance for the better observation of the Feast of the Nativity of Christ“ (19.Dez) Maßnahmen: Polizeitruppen, Strafen Offizielles Verbot des Maibaumtanzes als „heathenish vanity“ (heidnische Eitelkeit)	Aufkommen von Printmedien: 12 regulär produzierte Zeitungen und News Books John Milton kritisiert die Zensur schriftlich verfasster Texte in „Aeropagitica“ Edward Fischer: Traktat „The Feast of Feasts“

	„An Ordinance for the better observation of the monethly Fast; and more especially the next Wednesday, commonly called The Feast of the Nativity of Christ, Thorowout the Kingdome of England and Dominion of Wales“ (19.Dez)	
1645	Directory of Public Worship (Jan) Cromwell errichtet seine „New Model Army“	Pamphlet Play „The Arraignment, Conviction and Imprisoning of Christmas“ (Jan)
1646	Oxford kapituliert, Charles I flieht nach Schottland	
1647	Charles I wird vom Parlament gefangen genommen (4.Juni), Flucht zur Isle of Wight Wiederholtes Theaterverbot (22.Okt)	
1648	Theaterverbot auf unbegrenzte Dauer (9.Feb) Friedensgespräche in Uxbridge erfolglos beendet (Teilnahme: Bulstrode Whitelocke) Ausbruch des zweiten Bürgerkriegs Niederlage der schottischen königlichen Armee bei Preston „An Ordinance for The Form of Church Government to be used in the Church of England and Ireland, agreed upon by the Lords and Commons assembled in parliament, after Advice, had with the Assembly of Divines“ (29.Aug)	Beaumont & Fletchers „Wit without Money“ von den King's Men im Red Bull (3.Feb) Evelyn: Theaterbesuch im Cockpit (5.Feb) Pamphlet Play „Crafty Cromwell“ von John Crouch, „The Second Part of Crafty Cromwell, Or Oliver in his Glory as King“ von Marchamont Nedham Pamphlet Play „Women Will Have Their Will or Give Christmas His Due“ (Dez)
1649	Gründung des Rump Parliament (6.Jan) und offizielle Abschaffung der Monarchie Gerichtsverhandlung und öffentliche Hinrichtung von Charles I (30.Jan) (Tagebucheinträge von Samuel Pepys, Philip Henry und Bulstrode Whitelocke) „An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for better regulating of Printing“ (20.Sept)	Große Razzia im Cockpit, Salisbury Court und Fortune (2.Jan) Razzia im Blackfriars (6.Aug) Pamphlet Play „The Famous Tragedie of King Charles I Basely Butchered“ von Samuel Sheppard
1650	Brief von Cromwell über die Missachtung jeglicher Feierlichkeiten zu Weihnachten	Bekanntgabe einer Hetzveranstaltung durch „The Man in the Moon“ (13.-20.Feb)
1651		Druck von Thomas Hobbes „Leviathan“
1652	Evelyns Rückkehr aus Kontinentaleuropa	Druck von Richard Bromes „A Jovial Crew“ Veranstaltung in der privaten Bärhatzarena von Sir Sanders Duncombe
1653	„An Act for reviving of a former Act, Entituled, ‘An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for better regulating of Printing’“ (7.Jan)	Druck von Thomas Middletons & William Rowleys „The Changeling“

	Oliver Cromwell nennt sich statt „Keeper of Liberty“ nun „Lord Protector of England“	Festnahme von Robert Cox während „John Swabber“ im Red Bull (9.Juni) „Vindication of Christmas“ (Folk Play) James Shirleys „Cupid and Death“, Aufführung vor dem portugiesischen Botschafter (26.März) William Davenant schreibt „A Proposition for the Advancement of Morality by a New Way of Entertainment of the People“ und plädiert für ein öffentliches Theater mit Bildungsgedanken
1654	Friedensschluss mit den Niederlanden: öffentliches Glockenläuten und Musik John Thurloe berichtet von einer öffentlichen Festveranstaltung zu Ehren Cromwells (Feb) „An Ordinance for Prohibiting Cock-Matches“ (31.März) „An Ordinance for Prohibiting Horse-Races“ (4.Juli)	Soldaten verhaften einen Mann in der Shoe Lane, der einen Hahnenkampf angekündigt hat Aufführung der Masque „Ariadne Deserted by Theseus, and Found and Courted by Bacchus“ von Richard Flecknoe
1655	Thomas Muffett schreibt über „baited meat“ in „Health's Improvement or Rules Comprizing and Discovering the Nature of Food“ „An Act for Punishing of Such Persons as Live at High Rate and Have No Visible Estate, Profession or Calling Answerable Thereunto“ (26.Juni) „An Act for the Better Observation of the Lord's Day“ (26.Juni)	Ein Messerschmied wird beschuldigt, Kampfhähne zu züchten Wiedereinführung der jährlichen Lord Mayor Shows (29.Okt) Tödlicher Unfall im Bärengehege des Hope Theaters und anschließende Tierhatz (Sept) Versuch von William Davenant und William Cutler eine Theaterkompanie zu gründen
1656	Erneutes Verbot der Weihnachtsfeste	Soldaten von Colonel Pride stürmen den „Bear Garden“ und töten alle Kampfhähne Davenant veranstaltet „The first dayes entertainment at Rutland House, by declamations and musick, after the manner of the ancients“ (23.Mai) Bericht des anwesenden Regierungsspitzeles „The Siege of Rhodes. Made a Representation by the Art of Prospective in Scenes, and the Story sung in Recitative Musick“ Davenant schickt zuvor einen Abdruck des Dramentextes an Bulstrode Whitelocke (3.Sept) Lord Mayor Show: Huldigungsreden, symbolische Festzüge, mythologische Figuren, Schaukämpfe mit Schiffen (29.Okt)
1657	Cromwell wird öffentlich „The Humble Petition and Advice“ überreicht (25.Mai)	John Tatham erhält die Verantwortung für die Inszenierung der Lord Mayor Shows (bis 1664)

		Vermählung von Cromwells Tochter in der Chapel Royal mit mehrtägigem Fest (17.Nov) Davenant inszeniert „Epithalamium upon the Marriage of the Lady Mary, Daughter to his Highness, wth the Lord Viscount ffalconbridge to be sung in Recitative Musick“ Evelyns Besuch der Exester Chapel in London und Verhaftung aller Beteiligten (25.Dez)
1658	Staatsbegräbnis von Cromwell (23.Nov), Effigie mit Robe, Zepter und Globus Nachfolge durch seinen Sohn Richard	Davenant eröffnet das Cockpit Theater (Juli) „The Cruelty of the Spaniards in Peru. Expressed by Instrumentall and Vocall Musick, and by Art of Perspective in Scenes, &c.“ „The History of Sir Francis Drake“ Zweiter Teil von „The Siege of Rhodes“ Predigt von Samuel Slater „The Protectors Protection“ zu Ehren des Verstorbenen (Okt)
1659	Abdankung von Richard Cromwell (Mai)	Evelyn besucht das Cockpit Theater (5.Mai) Aufführung der Masque „Cupid and Death“ am Leicester Square Aufführung der Masque „Marriage of Oceanus and Brittainia“ von Richard Flecknoe Pamphlet Play „The World in a Maize, Or, Olivers Ghost“ (21.Mai) Pamphlet Play „A Dialogue Betwixt the Ghosts of Charls the I, Late King of England: and Oliver, The late Usurping Protector“ (9.Juni) Pamphlet Play „A New Conference Between the Ghosts of King Charles and Oliver Cromwell“ (Juni) Pamphlet Play „The Court Career, Death Shaddow'd to life“ (26.Juli) Gefangennahme von Davenant (Sommer)
1660	Charles II kehrt auf den englischen Thron zurück (26.Mai)	3 Theater, die aktiv bespielt werden: - Red Bull unter Michael Mohun - Salisbury Court unter William Beeston - Cockpit unter John Rhodes Davenant mietet ehemalige Tennishalle (März) Beschwerdebrief von Sir Henry Herbert (4.Aug) Charles II unterzeichnet zwei Theaterlizenzen für Davenant und Killigrew (21.Aug) Thomas Killigrew: The King's Company William Davenant: The Duke's Company

17. Quellenverzeichnis

Allen, John, *A History of the Theatre in Europe*, London: Heinemann Educational Books 1983.

Anon., „Vindication of Christmas“, 1653, *Historical Database of Folk Play Scripts*, Hg. Peter Millington, <http://www.folkplay.info/Texts/65----vc.htm> 2007, (28.06.2012).

Anonymus, „The Actors‘ Remonstrance“, 1643, *Renascence Editions*, Hg. Richard Bear, University of Oregon Library, <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/509/actors.pdf?sequence=1> 2003, (04.06.12).

Archer, Ian, „The Nostalgia of John Stow“, *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Hg. David L. Smith, Richard Strier, David Bevington, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 17-34.

Ashton, John, „A Righte Merrie Christmasse. The Story of Christ-Tide“, *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/files/19979/19979-h/19979-h.htm> 2006, (09.09.2012) [Orig. Ashton, John, *A Righte Merrie Christmasse. The Story of Christ-Tide*, London: Leadenhall Press 1894].

Baker, Henry Barton, „The Closure of the Theaters by the Puritans“, *Theatre Database*, http://www.theatredatabase.com/17th_century/closure_of_the_theaters_001.html, (20.02.2012) [Orig. Baker, Henry Barton, „The Closure of the Theaters by the Puritans“, *English Actors. From Shakespeare to Macready*, New York: Henry Holt & Co 1879, S. 27-35].

Barish, Jonas, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Los Angeles, London: University of California Press 1981.

Barker, Roberta/David Nicol, „Does Beatrice Joanna Have a Subtext? *The Changeling* on the London Stage“, *Early Modern Literary Studies*, <http://extra.shu.ac.uk/emls/10-1/barknico.htm> 2004, (27.06.2012).

Bawcut, N.W., „Puritanism and the closing of the theaters in 1642“, *The Free Library*, <http://www.thefreelibrary.com/Puritanism+and+the+closing+of+the+theaters+in+1642-a0210161395> 2009, (03.05.2010).

--, *The Control and Censorship of Caroline Drama*, Oxford: Clarendon Press 1996.

Bellinger, Martha Fletcher, „Condemnation of the Elizabethan Theater“, *Theatre Database*, http://www.theatredatabase.com/16th_century/condemnation_of_elizabethan_theater_001.html, (20.02.2012) [Orig. Bellinger, Martha Fletcher, „Condemnation of the Elizabethan Theater“, *A Short History of the Drama*, New York: Henry Holt & Company 1927, S.246-8].

Bergeron, David M., *English Civic Pageantry 1558-1642*, London: Edward Arnold 1971.

- - -, „The Elizabethan Lord Mayor’s Show“, *Studies in English Literature. 1500-1900*, Bd. 10 *Elizabethan and Jacobean Drama*, 2/1970, Rice University, S.269-285, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/449917.pdf>, (17.09.2012).

Blumer, Herbert, „Fashion. From Class Differentiation to Collective Selection“, *Fashion Theory*, Hg. Malcolm Banard, London & New York: Routledge 2007.

Bowle, John, *John Evelyn and his World. A Biography*, London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul 1981.

Bremer, Francis J./Tom Webster, *Puritans and Puritanism in Europe and America. A Comprehensive Encyclopedia*, Bd. 1-2, Santa Barbara [u.a.]: ABC-CLIO 2006.

Brome, Richard, *A Jovial Crew*, Hg. Ann Haaker, London: Edward Arnold 1968 (1652).

Brownstein, Oscar, „The Popularity of Baiting in England before 1600. A Study in Social and Theatrical History“, *Educational Theatre Journal*, Bd. 21, 3/1969, Johns Hopkins University Press, S.237-250, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3205465.pdf>, (17.09.2012).

Budde, Antje/Joachim Fiebach, „Einleitung: Spektakel der Macht und alternativer Lebensentwürfe“, *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität. Europa. Asien. Afrika*, Hg. Joachim Fiebach/Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 2002.

Butler, Martin, „The Condition of the Theatres in 1642“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.439-457.

- - -, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

Campbell, Donna M., „Puritanism in New England“, *Literary Movements. Dept. of English, Washington State University*, <http://www.wsu.edu/~campbelld/amlit/purdef.htm> 2010, (05.05.2010).

Capp, Bernard, *England’s Culture Wars. Puritan Reformation and its Enemies in the Interregnum, 1649-1660*, Oxford: Oxford University Press 2012.

Clare, Janet, „Theatre and Commonwealth“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 458-476.

Cromwell, Oliver, „Letter CXXXVI To Ger. Blake: Whitehall [13.06.1655]“, *Oliver Cromwell’s Letters and Speeches Part 2*, Hg. Thomas Carlyle, New York: Wiley & Putnam 1845, S.171-175.

Crossby, Owen, „The History Of The English Civil Wars“, *The English Civil War*, <http://easyweb.easynet.co.uk/~crossby/ECW/history/index.html>, (13.05.2010).

Cunningham, Sean, „The original scrooge...Christmas cancelled for England“, *National Archives*, <http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/cancelled-christmas-dec-2011.pdf> 2011 (03.09.2012).

Daigl, Christoph, *All the world is but a bear-baiting. Das englische Hetztheater im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1997.

Darley, Gillian, *John Evelyn. Living for Ingenuity*, New Haven, London: Yale University Press 2006.

Dillon, Janette, *The Cambridge Introduction to Early English Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.

- - -, „Theatre and controversy, 1603-1642“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.364-382.

Ditchfield, Richard Hampson, „Old English Sports. Pastimes and Customs“, *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/files/14315/14315-h/14315-h.htm> 2004, (19.09.2012) [Orig. Ditchfield, Richard Hampson, *Old English Sports. Pastimes and Customes*, Methuen & Co 1891].

Doe, Martha, „The Puritan Ban on Christmas“, *TimeTravel-Britain. A New Website for Historical Researchers*, <http://www.timetravel-britain.com/articles/christmas/ban.shtml> 2005, (28.06.2012).

Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“, *History Today*, <http://www.historytoday.com/chris-durston/lords-misrule-puritan-war-christmas-1642-60>, (30.08.2012) [Orig. Durston, Chris, „Lords of Misrule. The Puritan War on Christmas 1642-60“, *History Today*, Bd. 35, 12/1985].

Elson, John James (Hg.), *The Wits. Or Sport upon Sport*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1932.

Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, Hg. Guy de la Bédoyère, Rochester: The Boydell Press 1997.

Fisher, Edward, „The Feast of Feasts; Or The Celebration of the Sacred Nativity of Our Blessed Lord and Saviour Jesus Christ [Oxford 1644]“, *Apologetic and Historical Works Regarding the Date and Celebration of our Savior's Nativity*, www.dec25th.info/pdf%20books/Feast%20of%20Feasts.pdf, (22.01.2013).

Fletcher, Martha, „Elizabethan Playhouses, Actors, and Audiences“, *Theatre History*, <http://www.theatrehistory.com/british/bellinger001.html>, (20.02.2012) [Orig. Fletcher, Martha, „Elizabethan Playhouses, Actors, and Audiences“, *A Short History of the Theatre*, New York: Henry Holt and Company 1927, S. 207-213].

- - -, „Restoration Drama“, *Theatre History*, http://www.theatrehistory.com/british/restoration_drama_001.html, (20.02.2012) [Orig. Fletcher, Martha, „Restoration Drama“, *A Short History of the Theatre*, New York: Henry Holt and Company 1927, S. 249-259].

Fosbrooke, Thomas Dudley, „Encyclopedia of Antiquities, and Elements of Archaeology, Classical and Mediaeval“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/encyclopediaofan1825fosb2#page/n7/mode/2up> 2011, (22.01.2013)

[Orig. Fosbroke, Thomas Dudley, *Encyclopedia of Antiquities, and Elements of Archaeology, Classical and Mediaeval*, London: John Nichols and Son 1825].

Fudge, Erica, *Perceiving Animals. Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, New York: St. Martin's Press 2000.

Gillespie, Katharine, „Elizabeth Cromwell's Kitchen Court. Republicanism and the Consort“, *Genders. Presenting Innovative Work in the Arts, Humanities and Social Theories*, http://www.genders.org/g33/g33_gillespie.html 2001, (04.07.2012).

Goldstein, Gary B., „Did Queen Elizabeth use the Theater for Social and Political Propaganda?“, *The Oxfordian*, Bd. 7, <http://www.shakespeare-oxford.com/wp-content/oxfordian/Goldstein-Propaganda.pdf> 2004, (13.05.2010).

Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, London: Oxford University Press 1935.

Hazlitt, William, „Characters of Shakespeare's Plays“, *Gutenberg Project*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5085/pg5085.html> 2011 (11.12.2012) [Orig. Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, London: C.H. Reynell 1817].

Heinemann, Margot, *Puritanism and Theatre. Thomas Middleton and opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge: Cambridge University Press 1980.

Henry, Philip, „Diaries and letters of Philip Henry, M.A. of Broad Oak, Flintshire“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/cu31924029455619#page/n5/mode/2up> 2008, (22.01.2013) [Orig. Henry, Philip, *Diaries and letters of Philip Henry, M.A. of Broad Oak, Flintshire*, (Hg.) Matthew Henry Lee, London: Kegan Paul, Trench & Co 1882].

Herbert, Henry, „The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels 1623-1673“, *The Control and Censorship of Caroline Drama*, Hg. N. W. Bawcutt, Oxford: Clarendon Press 1996.

Herford, Charles Harold, „Shakespeare“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/shakespeare00herfuoft#page/n5/mode/2up> 2006, (22.01.2013) [Orig. Herford, Charles Harold, *Shakespeare*, London: T. C. & E. C. Jack 1965].

Hervey, Thomas K., „Book of Christmas. Descriptive of the Customs, Ceremonies, Traditions, Superstitions, Fun, Feeling, and Festivities of the Christmas Season“, *The Children's Nursery and Its Traditions*, <http://www.childrensnursery.org.uk/christmas-traditions/christmas-book.html>, (07.09.2012) [Orig. Hervey, Thomas K., *Book of Christmas. Descriptive Of The Customs, Ceremonies, Traditions, Superstitions, Fun, Feeling, And Festivities Of The Christmas Season*, New York: George P. Putnam & Co. 1848].

Hill, Christopher, „Literature and the English Revolution“, *Writing and Revolution in 17th Century England*, Bd. 1, Massachusetts: University of Massachusetts Press 1985, S.15-30.

Hirst, Derek, „The Drama of Justice“, *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Hg. David L. Smith, Richard Strier, David Bevington, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S.245-259.

Hobbes, Thomas, „Leviathan“, *The Project Gutenberg*, http://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm#2H_4_0179 2009, (03.12.2012) [Orig. Hobbes, Thomas, *Leviathan Or the Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiastical and Civill* 1651].

Holtei, Rainer, „Interludes“, *A Companion to ME Literature*, http://user.phil-fak.uni-duesseldorf.de/~holteir/companion/Navigation/Text_Groups/Drama/Interludes/interludes.htm 2006, (27.07.2010).

Hotson, Leslie J., „Bear Gardens and Bear-Baiting during the Commonwealth“, *PMLA*, Bd. 40, 2/1925, Modern Language Association, S.276-288, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/457224.pdf>, (17.09.2012).

Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos 2007.

- - -, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich: Chronos 2000.

Kastan, David Scott, *Shakespeare After Theory*, New York: Routledge 1999.

Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Knox, Skip, „English Civil War“, *History of Western Civilisation*, <http://www.boisestate.edu/courses/westciv/english/>, (13.05.2010).

Knutson, Roslyn L., „Working Playwrights, 1580-1642“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.341-363.

Laneham, Robert, „A Letter: Whearin, part of the entertainment unto the Queenz Maiesty, at Killingwoorth Castl, in Warwik Sheer in this Soomerz Progress 1575, is signified: from a freend officer attendant in the Coourt, unto hiz freend a Citizen, and Merchaunt of London“, *Robert Laneham's Letter: Describing A Part of the Entertainment unto Queen Elizabeth at the Castle of Kenilworth in 1575*, Hg. Frederick James Furnivall, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/robertlanehamsle00lane#page/n185/mode/2up> 2010, (22.01.2013) [Orig. Furnivall, Frederick James (Hg.), *Robert Laneham's Letter: Describing A Part of the Entertainment unto Queen Elizabeth at the Castle of Kenilworth in 1575*, New York: Duffield, London: Chattu & Windus 1907, S.1-62].

Lindley, David, „The Stuart Masque and its Makers“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.383-406.

Loschek, Ingrid, „Wann ist Mode?“, *Strukturen, Strategien und Innovationen*, Berlin: Reimer 2004.

Ludlow, Edmund, „The Memoirs of Edmund Ludlow, Lieutenant-General of the Horse in the Army of the Commonwealth of England, 1625-1672“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/memoirsedmundlu01ludlgoog#page/n4/mode/2up> 2006,

(22.01.2013) [Orig. Ludlow, Edmund, *The Memoirs of Edmund Ludlow, Lieutenant-General of the Horse in the Army of the Commonwealth of England, 1625-1672*, Hg. Colin Firth, Oxford: Clarendon Press 1894].

Mabillard, Amanda, „Shakespeare's Falstaff“, *Shakespeare Online*, <http://www.shakespeare-online.com/plays/falstaff.html> 2000, (06.03.2012).

Middleton, Thomas/William Rowley, *The Changeling*, Hg. Joost Daalder, London: A&C Black (Publishers) Limited 1990 (1653).

Millington, Peter T., „A New Look at English Folk Play Costumes. Presented at the Traditional Drama Conference 12th October 1985“, <http://freespace.virgin.net/peter.millington1/Costumes/Costumes.htm> 2005, (22.07.2012).

- - -, „Historical Database of Folk Play Scripts“, *Historical Database of Folk Play Scripts*, University of Sheffield, <http://www.folkplay.info/Texts.htm> 2006, (28.06.2012).

Morgann, Maurice, „Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff“, *Internet Archive*, http://archive.org/stream/essayondramaticc00morguoft/essayondramaticc00morguoft_djvu.txt 2010 (11.12.2012) [Orig. Morgann, Maurice, *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*, Hg. William Arthur Gill, London: Henry Frowde 1912].

Muffett, Thomas, *Health's Improvement. Or Rules Comprizing and Discovering the Nature, Method, and Manner of Preparing all Sorts of Food*, London: Thomas Newcomb 1655.

Mulryne, J.R., „Court and civic festivals in Tudor and early Stuart England“, *British Library*, <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/stuartengland.html>, (28.06.2012).

Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

Noll, Mark A., „Puritanism, Puritans. Advanced Information“, *Elwell Evangelical Dictionary*, <http://mb-soft.com/believe/txc/puritani.htm> 2010, (05.05.2010).

Orgel, Stephen, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1975.

- - -, „The Masque“, *English Drama to 1710*, Hg. Christopher Ricks, Bd. 3 *History of Literature in the English Language*, London: Barrie & Jenkins 1971, S.354-369.

Pepys, Samuel, „The Diary of Samuel Pepys. From 1659 to 1669“, *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3331/pg3331.html> 2002, (25.09.2012) [Orig. Pepys, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys. From 1659 to 1669*, London and New York: Frederick Warne and Co. 1897].

Perkins, William, *A Golden Chain. The Description of Theology Containing the Order of the Causes of Salvation & Damnation, According to God's Word*, Birmingham: Puritan Reprints, 2010 (1597).

Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Kentucky: University Press of Kentucky 1995.

Rushworth, John, „Historical Collections. September 1642“, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=80728#s1a>, (12.05.2010) [Orig. Rushworth, John, „Historical Collections. September 1642“, *Historical Collections of Private Passages of State*, Bd.5 1642-45, 1721).

Sanders, Julie, *Caroline Drama. The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*, Plymouth: Northcote House 1999.

Schölling, Traute, „...for what preserves you kings more than Ceremony. Über Politik, Performances und das Printmedium im England des 17. Jahrhunderts“, *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität. Europa. Asien. Afrika* Hg. Joachim Fiebach, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin: Vistas 2002, S. 83-124.

Scott-Warren, Jason, „When Theaters Were Bear-Gardens; Or, What's at Stake in the Comedy of Humors“, *Shakespeare Quarterly*, Bd. 54, 1/2003, Folger Shakespeare Library & George Washington University, S.63-82, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3844120.pdf>, (17.09.2012).

Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, Hg. R.A. Foakes, Cambridge: Cambridge University Press 1984 (1597).

- - -, *The First Part of King Henry IV*, Hg. Herbert Weil, Judith Weil, Cambridge: Cambridge University Press 1997 (1597).

- - -, *Twelfth Night*, Hg. J.H. Walter, London: Heinemann Educational Books 1974 (1601).

Shirley, James, „The Bird in a Cage“ (1633), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, Bd. 2, Hg. John Murray, London 1833, S.365-455.

- - -, „The Court Secret“ (1642/1653), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, Bd. 5, Hg. John Murray, London 1833, S.425-514.

- - -, „The Sisters“ (1642), *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*, Bd. 5, Hg. John Murray, London 1833, S.353-424.

Shuttleworth, Ron, „Introducing The Folk Plays of England“, *Folk Play Research*, <http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, (28.06.2012).

Simmel, Georg, „Philosophie der Mode“, *Philosophische Kultur*, Leipzig: Alfred Kröner 1919, S.25-57.

Singer, Milton, *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach to Modern Civilization*, New York, Washington, London: Praeger Publishers 1972.

Smith, Nigel, *Literature & Revolution in England, 1640-1660*, New Haven: Yale University Press 1994.

Stamm, Rudolf, *Geschichte des englischen Theaters*, Bern: A. Francke 1951.

Stubbes, Phillip, „Anatomy of the Abuses in England in Shakespere's Youth“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/phillipstubbessa000990mbp#page/n9/mode/2up> 2003,

(22.01.2013) [Stubbes, Phillip, *Anatomy of Abuses in England in Shakspeare's Youth*, Hg. Frederick James Furnivall, London: Trübner & Co 1877 (1583)].

Sullivan, Garrett A./Alan Stewart, *The Encyclopedia of English Renaissance Literature*, Bd.3, West Sussex: Blackwell Publishing 2012.

Tertullian, „Tertulliani De Cultu Feminarum Libri Duo“, *The Tertullian Project. A collection of material ancient and modern about the ancient Christian Latin writer Tertullian and his writings*, Hg. Roger Pearse, http://www.tertullian.org/latin/de_cultu_feminarum_2.htm 2012 (22.01.2013).

Thomson, Peter, „Clowns, fools and knaves: stages in the evolution of acting“, *The Cambridge History of British Theatre*, Bd. 1, Hg. Peter Thomson, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S.407-423.

Thurloe, John, „Dreiundzwanzig Briefe John Thurloes an Bulstrode Whitelocke (2. December 1653 bis 18. Mai 1654)“, *Die Politik des Protectors Oliver Cromwell in der Auffassung und Thätigkeit seines Ministers des Staatssecretärs John Thurloe*, Hg. Sigismund Freiherrn von Bischoffshausen, Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung 1899, S.143-186.

Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, London: Penguin Books 2002.

Trueman, Chris, „The Causes of the English Civil War“, *History Learning Site*, http://www.historylearningsite.co.uk/english_civil-war.htm 2000-2010, (13.05.2010).

Tyndale, William, „Doctrinal Treatises and Introductions to Different Portions of the Holy Scriptures“, *Internet Archive*, <http://archive.org/stream/doctrinaltreatis00tynduoft#page/n9/mode/2up> 2006, (03.12.2012) [Orig. Tyndale, William, *Doctrinal Treatises and Introductions to Different Portions of the Holy Scriptures*, Cambridge: Cambridge University Press 1848 (1536)].

Veblen, Thorstein, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Frankfurt am Main: Fischer 1986 [1899].

Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Fischer 1993.

White, Martin, *Renaissance Drama in Action. An Introduction to Aspects of Theatre Practice and Performance*, London and New York: Routledge 1998.

White, Paul Whitfield, *Theatre and Reformation. Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Whitelocke, Bulstrode, *Memorials of the English Affairs. Or, An Historical Account of what passed from the Beginning of the Reign of King Charles the First, to King Charles the Second His Happy Restauration. Containing the Public Transactions Civil and Military. Together with the Private Consultations and Secrets of the Cabinet*, London: Tonson 1732.

Wickham, Glynne/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre, 1530-1660*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

- , „An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for better regulating of Printing [20.09.1649]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56369>, (27.10.2012).

- , „An Act for Punishing of Such Persons as Live at High Rate and Have No Visible Estate, Profession or Calling Answerable Thereunto [26.06.1657]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56620>, (04.07.2012).

- , „An Act for reviving of a former Act, Entituled, ‘An Act against Unlicensed and Scandalous Books and Pamphlets, and for Regulating of Printing’, with some Additions and explanations [07.01.1653]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56486>, (27.10.2012).

- , „An Act for the Better Observation of the Lord’s Day [26.06.1657]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56613>, (04.07.2012).

- , „An Ordinance for Prohibiting Cock-Matches [31.03.1654]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56534>, (04.07.2012).

- , „An Ordinance for Prohibiting Horse-Races [04.07.1654]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56570>, (04.07.2012).

- , „An Ordinance for the better observation of the monethly Fast; and more especially the next Wednesday, commonly called The Feast of the Nativity of Christ, Thorowout the Kingdome of England and Dominion of Wales [19.12.1644]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56004>, (22.01.2013).

- , „An Ordinance for The Form of Church Government to be used in the Church of England and Ireland, agreed upon by the Lords and Commons assembled in parliament, after Advice, had with the Assembly of Divines [29.08.1648]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56286&strquery=bear-baiting>, (04.07.2012).

- , „Christmas Abolished. Why did Cromwell Abolish Christmas?“, *The Cromwell Association*, <http://www.olivercromwell.org/faqs4.htm>, (28.06.2012).

- , *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1991.

- , „Document 40. Report from Oliver Cromwell dated 1650“, *The National Archives*, http://www.nationalarchives.gov.uk/palaeography/pdf/doc_40.pdf, (03.09.2012).

- , „Extract from Proclamation 944 forbidding all forms of enterainment on Sundays [07.05.1603]“, *English Professional Theatre, 1530-1660*, Hg. Glynne Wickham, Herbert Berry, William Ingram, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S.122.

- , „February 1648: An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes, within the Penalties to be inflicted on the Actors and Spectators therein expressed [11.02.1648]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56247>, (03.12.2012).

- , „Francis Kirkman *The Lane Commonwealth* in *The Wits* 1662 & 1673“, <http://www.beggarsbush.org.uk/francis-kirkman-the-lame-commonwealth-in-the-wits-1662-1673/>, (11.06.2012).

- , „October 1647: An Ordinance for the Lord Major and City of London, and the Justices of Peace to suppress Stage-playes and Interludes [22.10.1647]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=56221>, (03.12.2012).

- , „Poor Law“ (1572), *The Age of Elizabeth (1547-1603)*, Hg. Edaille Arundell, [http://www.hillsdalesites.org/personal/hstewart/Documents/\(1572\)%20Poor%20Law.pdf](http://www.hillsdalesites.org/personal/hstewart/Documents/(1572)%20Poor%20Law.pdf), 1912 (05.05.2010), S.37-40.

- , „September 1642: Order for Stage-plays to cease [02.09.1642]“, *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642-1660*, Hg. C.H. Firth, R.S. Rait, 1911, *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=55741>, (03.12.2012).

- , „The Lane Common-Wealth“, *The Wits. Or Sport Upon Sport*, Hg. Francis Kirkman, 1673, <http://www.beggarsbush.org.uk/the-droll-the-lame-common-wealth/>, (11.06.2012).

- , „The Lay Profession“, *Middle Temple*, http://www.middletemple.org.uk/the_inn/History_of_the_Inn/The_Lay_Profession.html, (07.09.2012).

- , „The Sixteenth Century“, *Middle Temple*, http://www.middletemple.org.uk/the_inn/History_of_the_Inn/The_Sixteenth_Century.html, (07.09.2012).

18. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. **William Prynne (1600-1669)**, nach Wenceslaus Hollar

Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Kentucky: University Press of Kentucky 1995, S.8.

Abb. 2. **Theaterlandschaft in London (Map of London Showing the Playhouses)**

Adams, Joseph Quincy, „Shakespearean Playhouses“, *The Project Gutenberg*,
<http://www.gutenberg.org/files/22397/22397-h/22397-h.htm> 2007, (26.10.2012) [Orig.
Adams, Joseph Quincy, *Shakespearean Playhouses*, Gloucester: Cornell University 1960].

Abb. 3. **Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)**, Titelbild von Kirkman, Francis
(Hg.), *The Wits. Or Sport Upon Sport*, 1673.

Wickham, Glynn/Herbert Berry, William Ingram (Hg.), *English Professional Theatre, 1530-1660*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S.565.

Abb. 4. **Pläne (des Cockpit Theaters) von Inigo Jones**, Worcester College in Oxford

White, Martin, *Renaissance Drama in Action. An Introduction to Aspects of Theatre Practice and Performance*, London and New York: Routledge 1998, S.157.

Abb. 5. **Rekonstruktion eines Indoor Playhouse**, an der Universität von Bristol, März 1997

White, Martin, *Renaissance Drama in Action. An Introduction to Aspects of Theatre Practice and Performance*, London and New York: Routledge 1998, S.159.

Abb. 6.1. **Simpleton the Smith**

Vergrößerung von Abb. 3. Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)

Abb. 6.2. **Falstafe und Hostes, bzw. Falstaff und Mistress Quickly**

Vergrößerung von Abb. 3. Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)

Abb. 7.1. **Changeling**

Vergrößerung von Abb. 3. Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)

Abb. 7.2. **Clause**

Vergrößerung von Abb. 3. Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)

Abb. 7.3. **French Dancing Mr.**

Vergrößerung von Abb. 3. Aufführung einer Droll (im Red Bull Theater)

Abb. 8.1. **Gemälde des Middle Temple (1830)**

„History of the Inn“, *Middle Temple*,
http://www.middletemple.org.uk/the_inn/History_of_the_Inn.html, (07.09.2012).

Abb. 8.2. **Versammlungssaal (1896)**

„History of the Inn“, *Middle Temple*,
http://www.middletemple.org.uk/the_inn/History_of_the_Inn.html, (07.09.2012).

Abb. 9.1. **The Thames at Richmond, with the Old Royal Palace**, Flemish School, c.1620, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
Winerock, <http://www.winerock.net.au.net/research/papers/masculinity/intro.html>, (30.08.2012).

Abb. 9.2. **Morris Tänzer**, Ausschnitt von „The Thames at Richmond, with the Old Royal Palace“, Flemish School, c.1620, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
Winerock, <http://www.winerock.net.au.net/research/papers/masculinity/intro.html>, (30.08.2012)30.8.2012.

Abb. 10. **Kemps nine daies vvonder. Performed in a dance from London to Norwich**
Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/21984/21984-h/images/origpage.png>, 30.8.2012.

Abb. 11.1. **Sword Dance Plays (1)**
Shuttleworth, Ron, *Introducing The Folk Plays of England*,
<http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, 28.6.2012, S.2.

Abb. 11.2. **Sword Dance Plays (2)**
Shuttleworth, Ron, *Introducing The Folk Plays of England*,
<http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, 28.6.2012, S.3.

Abb. 12. **Derby Tup Plays / Old Horse Plays**
Shuttleworth, Ron, *Introducing The Folk Plays of England*,
<http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, 28.6.2012, S.7.

Abb. 13.1. **Kostüme der Mumming Plays (1)**
Shuttleworth, Ron, *Introducing The Folk Plays of England*,
<http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, 28.6.2012, S.13.

Abb. 13.2. **Kostüme der Mumming Plays (2)**
Shuttleworth, Ron, *Introducing The Folk Plays of England*,
<http://www.folkplay.info/Ron/Shuttleworth1984.pdf>, 28.6.2012, S.13.

Abb. 14. **Bärenhatz** (W. Lily, *Antibossicon*, 1521)
Daigl, Christoph, *All the world is but a bear-baiting. Das englische Hetztheater im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1997, S.36.

Abb. 15. **Civitas Londinium (Ausschnitt)**
Dawson, Giles E., „London's Bull-Baiting and Bear-Baiting Arena in 1562“
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2867963.pdf>, (17.09.2012).

Abb. 16. **Zerstörung des Cheapside Cross** (Destruction of Cheapside Cross), 1643
Pepys Library, Magdalene College, Cambridge
Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, London: Penguin Books 2002.

Abb. 17. **Gerichtsverhandlung von Charles I** (The High Court of Justice in session), 1649
Hirst, Derek, „The Drama of Justice“, *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Hg. David L. Smith, Richard Strier, David Bevington, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S.248.

Abb. 18. **Hinrichtung von Charles I** (Execution of Charles I at Whitehall), 30. Jänner 1649
Private collection, The Bridgeman Art Library
Tomalin, Claire, *Samuel Pepys. The Unequalled Self*, London: Penguin Books 2002.

Abb. 19. **Prozession anlässlich der Wahl des neuen Lord Mayor (Ausschnitt)**, 1614/15
Archer, Ian, „The Nostalgia of John Stow“, *The Theatrical City. Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649*, Hg. David L. Smith, Richard Strier, David Bevington, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S.26.

Abb. 20. **„Cupid and Death“**, James Shirley, 1653
Ogilby, *Fables of Aesop*, 2. Ausgabe, 1668, Folger Shakespeare Library
Randall, Dale B.J., *Winter Fruit. English Drama 1642-1660*, Kentucky: University Press of Kentucky 1995, S.161.

Abb. 21.1. **Cromwells Effigie**, „Some Farther Intelligence of the Affairs of England“, 1658
Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S.141.

Abb. 21.2. **Aufrechte Effigie von Cromwell mit Robe, Globus, Zepter und Krone**, 1658
Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S.142.

Abb. 22. **Titelseite von „The Court Career, Death Shaddow'd to life“**, London 1659
Knoppers, Laura Lunger, *Constructing Cromwell. Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S.165.

Abb. 23. **Entwurf John Webbs für „The Siege of Rhodes“** (1.Szene des 2.Aktes)
Stamm, Rudolf, *Geschichte des englischen Theaters*, Bern: A. Francke 1951.

19. Anhang

19.1. Ordinance Concerning Stage-Plays (02.09.1642)

„2. September 1642: Order for Stage-plays to cease

Whereas the distressed Estate of Ireland, steeped in her own Blood, and the distracted Estate of England, threatened with a Cloud of Blood by a Civil War, call for all possible Means to appease and avert the Wrath of God, appearing in these Judgements; among which, Fasting and Prayer, having been often tried to be very effectual, having been lately and are still enjoined; and whereas Public Sports do not well agree with Public Calamities, nor Public Stage-plays with the Seasons of Humiliation, this being an Exercise of sad and pious Solemnity, and the other being Spectacles of Pleasure, too commonly expressing lascivious Mirth and Levity: It is therefore thought fit, and Ordained, by the Lords and Commons in this Parliament assembled, That, while these sad causes and set Times of Humiliation do continue, Public Stage Plays shall cease, and be forborn, instead of which are recommended to the People of this Land the profitable and seasonable considerations of Repentance, Reconciliation, and Peace with God, which probably may produce outward Peace and Prosperity, and bring again Times of Joy and Gladness to these Nations.³²⁹

19.2. Ordinance Concerning Stage-Plays (22.10.1647)

„22. October 1647: An Ordinance for the Lord Major and City of London, and the Justices of Peace to suppress Stage-playes and Interludes

Common Players shall be committed to the Goal.

For the better suppression of Stage-Playes, Interludes, and common Players; It is this day Ordered by the Lords and Commons in Parliament assembled, That the Lord Major, Justices of the Peace, and Sheriffs of the City of London and Westminster; the Counties of Middlesex and Surrey, or any two or more of them, shall and may, and are hereby authorized and required to enter into all houses, and other places within the City of London, and Liberties thereof, and other places within their respective Jurisdictions, where Stage-Playes, Interludes, or other common Playes are, or shall be acted or played, and all such common Players or Actors, as they upon view of them or any one of them, or upon Oaths by two credible witnesses (which they are hereby authorized to minister) shall be proved before them, or any two of them, to have acted or played in such Play-houses or places abovesaid; and all person and persons so offending, to commit to any common Gaol or Prison, there to remain untill the next general Sessions of the Peace, holden within the said City of London, or Liberties thereof, and places aforesaid, or sufficient security entred for his or their appearance at the said Sessions there to be punished as Rogues, according to Law.³³⁰

³²⁹ - „September 1642: Order for Stage-plays to cease [02.09.1642]“.

³³⁰ - „October 1647: An Ordinance for the Lord Major and City of London, and the Justices of Peace to suppress Stage-playes and Interludes [22.10.1647]“.

19.3. Ordinance Concerning Stage-Plays (11.02.1648)

„11. February 1648: An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes, within the Penalties to be inflicted on the Actors and Spectators therein expressed

Stage-Players declared to be Rogues.

Whereas the Acts of Stage-Playes, Interludes, and common Playes, condemned by ancient Heathens, and much less to be tolerated amongst Professors of the Christian Religion is the occasion of many and sundry great vices and disorders, tending to the high provocation of Gods wrath and displeasure, which lies heavy upon this Kingdom, and to the disturbance of the peace thereof; in regard whereof the same hath been prohibited by Ordinance of this present Parliament, and yet is presumed to be practised by divers in contempt thereof. Therefore for the better suppression of the said Stage-playes, Interludes, and common Players, It is ordered and ordained by the Lords and Commons in this present Parliament Assembled, and by Authority of the same, That all Stage-players and Players of Interludes and common Playes, are hereby declared to be, and are, and shall be taken to be Rogues, and punishable, within the Statutes of the thirty ninth year of the Reign of Queen Elizabeth, and the seventh year of the Reign of King James, and liable unto the pains and penalties therein contained, and proceeded against according to the said Statutes, whether they be wanderers or no, and notwithstanding any License whatsoever from the King or any person or persons to that purpose.

Stagegalleries Seats and Boxes to be pulled down.; How Players shall be dealt with.

And it is further ordered and ordained by the Authority aforesaid, That the Lord Mayor, Justices of the Peace, and Sheriffs of the City of London and Westminster, and of the Counties of Middlesex and Surrey, or any two, or more of them, shall, and may, and are hereby authorized and required, to pull down and demolish, or cause or procure to be pulled down and demolished all Stage-Galleries, Seats, and Boxes, erected or used, or which shall be erected and used for the acting, or playing, or seeing acted or plaid, such Stage-Playes, Interludes, and Playes aforesaid, within the said City of London and Liberties thereof, and other places within their respective jurisdictions; and all such common Players, and Actors of such Playes and Interludes, as upon view of them or any one of them, or by Oath of two Witnesses (which they are hereby authorized to administer) shall be proved before them, or any two of them, to have Acted, or played such Playes and Interludes as aforesaid at any time hereafter, or within the space of two Moneths before the time of the said Conviction, by their Warrant or Warrants under their hands and seals, to cause to be apprehended, and openly and publicly whipt in some Market Town within their several Jurisdictions during the time of the said Market, and, also to cause such Offender and Offenders to enter into Recognizance or Recognizances, with two sufficient Sureties never to Act or play any Playes or Interludes any more, and shall return in the said Recognizance, or Recognizances into the Assizes or Sessions to be then next holden for the said Counties and Cities respectively; and to commit to the common Gaol any such person and persons as aforesaid, as shall refuse to be bound, and finde such Sureties as aforesaid, until he or they shall so become bound. And in case any such person or persons so Convicted of the said offence, shall after again offend in the same kinde, that then the said person or persons so offending, shall be, and is hereby Declared to be, and be taken as an incorrigible Rogue, and shall be punisht and dealt with as an incorrigible Rogue ought to be by the said Statutes.

Moneys gathered of persons coming to see Stageplayes shall be forfeited and be paid to the Churchwardens for the poor.

And it is hereby further ordered and ordained, That all and every sum and sums of Money gathered, Collected, and taken by any person or persons, of such persons as shall come to see, and be Spectators of the said Stage-Playes, and Interludes, shall be forfeited and paid unto the Church-wardens of the Church or Parish where the said sums shall be so Collected and taken, to be disposed of to the use of the poor of the said Parish and shall from time to time be levied by the said Church-wardens, and Constables of the said Parish, by Warrant under the hands and seals of any two of the Justices of the Peace of the County, City, or Town Corporate where the said sums are so taken and Collected, upon complaint thereof to them made, on the Goods and Chattels of the person or persons collecting the same, or of the person and persons to whom the same shall be paid by them that Collect the same, by Distress, and sale of their Goods and Chattels, rendring to them the overplus, upon examination of the said persons, or proof made upon Oath before the said Justices of the sum or sums so Collected and received, which the said Justices are hereby authorized to take and examine.

Spectators of Stage-playes shall pay for every offence 5s.

And it is hereby further ordered and ordained, That every person or persons which shall be present and a Spectator at any such Stage-play, or Interlude, hereby prohibited, shall for every time he shall be so present, forfeit and pay the sum of five shillings to the use of the poor of the Parish, where the said person or persons shall at that time dwell or sojourn, being convicted thereof by his own confession, or proof of any one Witness upon Oath, before any one Justice of Peace of the County, City, or Town Corporate where the said offence is committed (who is hereby authorized to take the same Oath) to be levied by the Church-wardens or Constables of the said Parish, by warrant of the said Justice of Peace, by distress and sale of the Goods of the said person offending, rendring to him the overplus.

And it is hereby further ordered and ordained, That all Mayors, Bayliffs, Constables, and other Officers, Souldiers, and other persons being thereunto required, shall be from time to time, and all times hereafter, aiding and assisting unto the said Lord Mayor, Justices of the Peace, and Sheriffs, in the due execution of this Ordinance, upon pain to be fined for their contempt in their neglect or refusal thereof.³³¹

³³¹ - , „February 1648: An Ordinance for the utter suppression and abolishing of all Stage-Plays and Interludes, within the Penalties to be inflicted on the Actors and Spectators therein expressed [11.02.1648]“.

19.4. Report from Oliver Cromwell dated 1650

Report
sent to S. Hon.
midway

The Council having received several Informations that there was a very wilful & strict observation of the day commonly called Christmas day throughout the City of London & Westm. by a generall keeping of their shops shut up and that there were Contumacious speeches used by some in favour thereof, which the Council considering to be upon the old grounds of superstition and malignancy and tending to the avowing of the same and Contempt of the present Lawes & government: have thought fit that the Parliamt. be moved to take the same into Consideration for such further provisions

8

& penalties for the abolishing & punishing
 of those old superstitious observations and
 meeting wth such malicious contradiction
 of offenders in that behalf as their
 wisdoms shall judge fit, They have
 likewise received informations of frequent
 resort unto & exercising of the idolatrous
 masses in severall places to the great dishonour
 of Almighty God, notorious breach of the
 laws & scandal of the government: whereon
 according to notice given they have already
 taken some course and desire the parliament
 will be pleased to take that matter also
 into their consideration for further remedies
 & suppression of that Idolatry in such way
 as to them shall seeme meet That it be
 likewise reported to the Part: that the Council
 is informed that there are still remaining
 the armes & pictures of the late King in
 severall Churches Halls, upon the Gates
 & in other publique places of the City of London
 That the part: be moved to appoint whom they
 shall thinke fit to see the same armes & pictures
 taken downe & defaced, and to give an Account
 of their executing the same wth in such tyme
 as they shall thinke fit to allow for that purpose
 And, Sir Henry Mildmay is desired to make
 this report

Das folgende Transkript des Schreibens gibt Auskunft über dessen Inhalt:

1 „Report sent to S[i]r Hen[ry] Mildmay
2 The Councell haveing received severall
3 Informations that there was avery wilfull &
4 strict observation of the day com[m]only called
5 Christmasse day throughout the Cittyes of
6 London & Westm[inster] by agenerall keeping of
7 their shops shut up and that there were
8 Contemptuous speeches used by some in favour
9 thereof, which the Councell conceiving to be
10 upon the old grounds of superstition and
11 malignancy and tending to the avowing of
12 the same and Contempt of the present
13 Lawes and governm[en]t have thought fit that
14 of and in certaine old rents parcell of the Mannours of Pull and
15 into Consideration for such further provisions
16 and penalties for the abolishing & punishing
17 of those old superstitions observations and
18 meeting w[i]th such malicious contradiction
19 of offenders in that behalfe as their
20 wisdomes shall iudge fit, They have
21 likewise received informations of frequent
22 resort unto and exerciseing of the idolatrous
23 masse in severall places to the great dishono[u]r
24 of Almighty God, notorious breach of the
25 lawes and scandal of the governm[en]t wherein
26 according to notice given they have already
27 taken some Course and desire the parlam[en]t
28 will be pleased to take that matter alsoe
29 into their Consideration for further remedies
30 & suppression of that Idolatrie in such way
31 as to them shall seeme meet That it be
32 likewise reported to the Parl[amen]t that the Councell
33 is informed that there are still remaining
34 the Armes and pictures of the late King in
35 severall Churches Halls, upon the Gates
36 and in other publique places of the Citty of London
37 That the parl[amen]t bee moved to appoint whom they
38 shall thinke fitt to see the same armes & pictures
39 taken downe and defaced and to give an Account
40 of their executing the same w[i]thin such tyme
41 as they shall thinke fit to allow for that purpose
42 And S[i]r Henry Mildmay is desired to make
43 this report.“³³²

³³² - „Document 40. Report from Oliver Cromwell dated 1650“.

19.5. The Arraignment, Conviction and Imprisonment of Christmas

„On S. Thomas Day last, And How he broke out of Prison in the Holidayes and got away, onely left his hoary hair, and gray beard, sticking between two Iron Bars of a Window. With An Hue and Cry after Christmas, and a Letter from Mr. Woodcock, a Fellow in Oxford, to a Malignant Lady in London. And divers passages between the Lady and the Cryer, about Old Christmas: And what shift he was fain to make to save his life, and great stir to fetch him back again. With divers other Witty Passages.

Printed by Simon Minc'd Pye, for Cissely Plum-Porridge; And are to be sold by Ralph Fidler, Chandler, at the signe of the Pack of Cards in Mustard-Alley, in Brawn Street. 1645."

This little Tract commenced with the supposed Letter,

LADY *I Beseech you, for the love of Oxford, hire a Cryer (I will see him paid for his paines), to cry old father Christmas, and keep him with you (if you can meet with him, and stay him), till we come to London, for we expect to be there shortly, and then we will have all things as they were wont, I warrant you; hold up your spirits, and let not your old friends be lost out of your favour, for his sake, who is*
Your ever servant,

Jo. Woodcock.

LADY Honest Cryer, I know thou knewest old Father Christmas; I am sent to thee from an honest schollar of Oxford (that hath given me many a hug and kisse in Christmasse time when we have been merry) to cry Christmas, for they hear that he is gone from hence, and that we have lost the poor old man; you know what marks he hath, and how to cry him.

CRYER Who shall pay me for my paines?

LADY Your old friend, *Mr. Woodcock*, of Oxford. Wilt thou take his word?

CRYER I will cry him, I warrant you, through the Citie and Countrie, and it shall go hard but I will finde him out; I can partly ghesse who can tell some newes of him, if any people in England can, for I am acquainted with all his familiar friends. Trust me in this businesse, I will bring you word within fewe dayes.

Ho-o-o-o-o-o yes, ho-o-o-o-o-o yes, ho-o-o-o-o-o yes;

Any man or woman, whether Popish or Prelaticall, Superstitious or Judaicall, or what person so ever, of any Tribe or Trullibub, that can give any knowledge, or tell any tidings of an old, old, old, very old, grey-bearded Gentleman, called Christmas, who was wont to be a verie familiar ghest, and visite all sorts of people, both poor and rich, and used to appear in glittering gold silk and silver in the Court, and in all shapes in the Theater in Whitehall, and had ringing feasts and jollitie in all places, both in the Citie and Countrie for his comming; if you went to the Temple, you might have found him there at In and In, till many a Gentleman had outed all the mony from his pocket, and after all, the Butlers found him locked up in their Boxes: And in almost every house, you might have found him at Cards and Dice, the very boyes and children could have traced him and the Beggars have followed him from place to place, and seen him walking up and downe, and in every house roast Beefe and Mutton, Pies and Plum-porridge, and all manner of delicates round about him, and every one saluting merry

Christmas: If you had gone to the Queene's Chappel, you might have found him standing against the wall, and the Papists weeping, and beating themselves before him, and kissing his hoary head with superstitious teares, in a theater exceeding all the plays of the Bull, the Fortune, and the Cock-pit.

For age, this hoarie headed man was of great yeares, and as white as snow; he entred the Romish Kallender time out of mind; is old, or very neer, as *Father Mathusalem* was; one that looked fresh in the Bishops' time, though their fall made him pine away ever since; he was full and fat as any dumb Docter of them all. He looked under the consecrated Laune sleeves as big as Bul-beefe—just like Bacchus upon a tunne of wine, when the grapes hang shaking about his eares; but, since the catholike liquor is taken from him, he is much wasted, so that he hath looked very thin and ill of late; but the wanton women that are so mad after him, do not know how he is metamorphised, so that he is not now like himselfe, but rather like Jack-a-lent.

But yet some other markes that you may know him by, is that the wanton Women dote after him; he helped them to so many new Gownes, Hatts, and Hankerches, and other fine knacks, of which he hath a pack on his back, in which is good store of all sorts, besides the fine knacks that he got out of their husbands' pockets for household provisions for him. He got Prentises, Servants, and Schollars many play dayes, and therefore was well beloved by them also, and made all merry with Bagpipes, Fiddles, and other musicks, Giggs, Dances, and Mummings, yea, the young people had more merry dayes and houres before him whilst he stayd, which was in some houses 12 dayes, in some 20, in some more, in some lesse, than in all the yeare againe.

All you, therefore, that by your diligent inquirie, can tell me anie tidings of this ould man called Christmas, and tell me where he may be met withall; whether in any of your streets, or elsewhere, though in never so straitned a place; in an Applewoman's staul or Grocer's Curren Tub, in a Cooke's Oven or the Maide's Porridge pot, or crept into some corner of a Translater's shop, where the Cobler was wont so merrily to chant his Carolls; whosoever can tel what is become of him, or where he may be found, let them bring him back againe into England, to the Crier, and they shall have a Benediction from the Pope, an hundred oaths from the Cavaliers, 40 kisses from the Wanton Wenches, and be made Pursevant to the next Arch Bishop. Malignants will send him a piece of Braune, and everie Prentice boy will give him his point next holie Thursday, the good Wives will keepe him in some corners of their mince pies, and the new Nuncio Ireland will returne him to be canonized the next Reformation of the Calender.

And so Pope save Christmas.

CRYER Lady, I am come to tell you what returne I can make you of the crying of old Father Christmas, which I have done, and am now here to give you an answer.

LADY Well said, honest Cryer, Mr. Woodcock will remember you for it.

CRYER The poor old man upon St. Thomas his day was arraigned, condemned, and after conviction cast into prison amongst the King's Souldiers; fearing to be hanged, or some other execution to be done upon him, and got out at so narrow a passage, between two Iron Bars of a Window, that nothing but onely his old gray beard and hoarie haire of his head stuck there, but nothing else to be seen of him; and, if you will have that, compound for it, lest it be sold

among the sequestred goods, or burnt with the next Popish pictures, by the hand of the hangman.

LADY But is old, old, good old Christmas gone? Nothing but the hair of his good, grave old head and beard left! Well I will have that, seeing I cannot have more of him, one lock whereof will serve *Mr. Woodcock* for a token. But what is the event of his departure?

CRYER The poor are sorry for it, for they go to every door a-begging as they were wont to do (*Good Mrs., somewhat against this good Time*); but Time was transformed (*Away, begone, here is not for you*); and so they, instead of going to the Ale-house to be drunk, were fain to work all the Holidayes. The Schollers came into the Hall, where their hungry stomachs had thought to have found good Brawn and Christmas pies, Roast Beef and Plum-porridge; but no such matter. Away, ye prophane, these are superstitious meats; your stomachs must be fed with wholesome doctrine. Alas, poor tallow-faced Chandlers, I met them mourning through the streets, and complaining that they could get no vent for their Mustard, for want of Brawn.

LADY Well, if ever the Catholiques or Bishops rule again in England, they will set the Church dores open on Christmas day, and we shall have Masse at the High Altar, as was used when the day was first instituted, and not have the holy Eucharist barred out of School, as School boyes do their Masters against the festival! What! shall we have our mouths shut to welcome old Christmas? No, no, bid him come by night over the Thames, and we will have a back door open to let him in. I will, myself, give him his diet for one year, to try his fortune this time twelve month, it may prove better.³³³

³³³ The Arraignment, Conviction and Imprisoning of Christmas (1645), zit. n. Ashton, John, „A Righte Merrie Christmasse. The Story of Christ-Tide“.

19.6. Brief von John Thurloe an Bulstrode Whitelocke (10.02.1653)

„My Lord,

I have just now received your Ex^{yes} of the 13th of January from Upsale, and cannot but most thankfully acknowledge the great favour and honor you doe mee by your constant writing and by your kind acceptance of my service, which I am obliged to by my duty, and also by the great friendship I have always found from your Ex^{cy}. His Highness hath also received your letters unto himself, which he is well pleased with, he writte by the last post unto your Exc. and so fully concerning the matter of your negotiation that he hath nothing to add now, but hopes that the Queen will answer her own very kind expressions with a speedy e effectual dispatch of the business you are upon.

His Highness hath been feasted this week by the City with great expression of affection and duty; he was very magnificently attended thither, he went in his Coach to Temple barre, wayted upon by 30 other Coaches, 14 or 15 whereof had 6 horses a-peece e above 200 horsemen, a great part whereof were privat gentlemen richly clad, the rest his principal officers e some of his life guard. At Temple barre he was met by the major and Aldermen where he took his horse e rid quite through the City to Grocers Hall where he was entertained. The Major carryed the sword before him bare, the Streets were railed on both sides all he way, and before the railles stood the Common Counsel e other Citizens of the Livery in their gownes. The Streets were so thronged with people as also the windows that the like hath been scarce seen, and yet all things carried with the greatest quiet and peace that could be. All the prentices by an order of the City had liberty given them, the shopps all shut up, in honor of the business, noe guard at all appointed to looke to the peace, and yet not the least disorder appeared. Certainly the City was never under so perfect obedience as now, and it was observable that parties of all sides joined in this business, and without doubt, it will have a great influence upon all the nation. I know we stand not by an arme of flesh, both yet such appearances as these made David conclude that God had established him.

We are yet in suspense about the Dutch peace, only the letters this week bring that Zealand and Utrecht have concurred with Holland in the ratification of what the Deputies did here, and Zealand have named the person, vizt. the Here Volck, that is come from them as their Ambassador hither, who is instead of V. de perre, that died here. Beverning expects the same character to be put upon him; he hath remained here without having seen his Highness or done any thing at all upon his negotiation.

There is nothing considerable from France this week. The Cardinall (confident, that Holland would have made no peace without including them in it) is vext now, that they have deceived him. He will supply that by sending an Ambassador hither, with all speed, and the last letters say it will be a martiall man of great quality.

The Scotts business, I hope, will signifie nothing very shortly, the great men among them divide from one another, and their hearts being to faile them. They keep in the Highlands.

I have nothing more to trouble y. Exc. with at this time, this being a week very barre of news. Your own private affairs as to money I leave to Mr. Cockaine who, I suppose, will write the particular thereof. The Protector knighted the Major. If we have no peace, we are ready for a war. We have 100 shippes at sea.

Febr. 10 1653 [1654 nach heutiger Zeitrechnung]
(received 2 March)

Your Excellencys humble servant
Jo. Thurloe³³⁴

³³⁴ Thurloe, John, „Dreiundzwanzig Briefe John Thurloes an Bulstrode Whitelocke“, S162-163.

19.7. Offizieller Bericht eines Regierungsspitzeles in Rutland House (23.05.1656)

„Offizieller Bericht eines Spions der Regierung von der Aufführung Davenants in Rutland House, 23. Mai 1656

The Bills of S^r Will: Davenants Opera are thus Intitled. / The Entertainment by Musick and Declarations after the manner of the Ancients/.

Vpon Friday the 23 of May 1656 These foresaid Declarations began att the Charterhouse and 5^s. a head for the entrance. The expectation was 400 persons, but there appeared not aboue 150 auditors. The roome was narrow, at the end of which was a stage and on ether side two places railed in, Purpled and Guilt, The Curtayne also that drew before them was of cloth of gold and Purple.

After the Prologue (w^{ch} told them this was but the Narrow passage to the Elizium their Opera) Vp cam Diogenes and Aristophanes, the first against the Opera, the other for it. Then came up a Citizen of Paris speaking broken English – and a Citizen of London and reproached one another wth the Defects of each Citty in their Buildings, Manners, Customes, Diet &c: And in fine the Londoner had the better of itt, who concluded that hee had seene two crocheteurs in Paris both wth heavy burdens on their backs stand complementing for y^e way wth, ceste a vou Mons^r: Mons^r: uous uous Mocquies de Moy &c: which lasted till they both fell down under their burden.

The Musick was aboue in a loouer hole railed about and couered wth Sarcenetts to conceale them, before each speech was consort Musick. At the end were songs relating to the Victor (the Protector) The last song ended wth deriding Paris and the French, and concluded.

And though a shipp her scutchen bee
yet Paris hath no shipp at sea.

The first song was made by Hen: Lawes, y^e other by D^r Coleman who were the Composers. The Singers were Cap^t Cooke, Ned Coleman and his wife, a nother wooman and other inconsiderable voices. It lasted an howre and a haulfe and is to continue for 10 dayes w^{ch} time other Declamations wilbee ready.³³⁵

³³⁵ Hotson, Leslie (Hg.), *Among the state papers*, S. 150, zit. n. Harbage, Alfred, *Sir William Davenant. Poet Venturer 1606-1668*, S.122.

19.8. The King's Grant to Killigrew and Davenant

„Charles the Second by the Grace of God, of England Scotland ffraunce and Ireland, King deffender of the ffayth &c, To all to whome these p^rsents shall Come Greeting, Whereas wee are giuen to vnderstand that Certaine persons In and about Our Cittie of London or the Suburbs thereof, Doe frequently assemble for the performing and Acting of Playes and Enterludes for Reqard, To which diuers of Our Subiects, doe for theire Entertainm^t Resort, which said playes, As wee are Informed doe Containes much Matter of Prophanation and Scurrility, soe that such Kind of Entertainments, which if well Mannaged might serue as Morrall Instructions In Humane life, As the same are now vsed doe for the most part tende to the Debauchinge of the Manners of Such as are present at them, and are very Scandalous & offenseive, to all pious and well disposed persons, Wee takeing the p^rmisses into our Princely Consideration, yett, not holding it necessary totally to Supresse the vse of theatres, because wee are assured that if the Evill & Scandall In the Playes that now are or haue bin acted, were taken away, the same might serue as Innocent and Harmlesse diuertisements for many of our Subiects, And Haueing Experience of the Art and skill of our Trusty and welbeloued Thomas Killegrew esq^r. one of the Groomes of our Bedchamber and of S^r. William Dauenant Knight for the purposes hereafter menconed, Doe hereby giue & Grante vnto the said Thomas Killegrew and S^r. William Dauenant full power & authority to Erect two Companies, of Players Consistinge respectiuely of such persons, As they shall chuse and appoint, And to purchase bulde and Erect or hire at theire Charge, As they shall thinke fitt, Two Houses or Theaters, withall Convenient Roomes and other Necessaries therevnto appertaining for the Representation of Tragydies Comedyes, Playes, Operas & all other Entertainments of that naure In Convenient places And likewise to Setle and Esstablish such payments to be paid by those that shall resort to see the said Rep^rsentations performed As either haue bin accustomedly Giuen and taken in the like Kind or as shall be reasonable In regard of the Great expences of Scenes musick and such new Decorations as Haue not bin formerly used with further power to make such allowances out of that which they shall soe receiue to the Actors and other persons employed In the said Representations in both houses Respectiuely As they shall thinke fitt, the said Companies to be vnder the Gouvernement and Authority of Them the said Thomas Killegrew and S^r. William Dauenant And In regard of the extraordinary Licentiousnes that hath ben altely used In things of this nature, Our Pleasure, Is, that there shall be noew more Places of Representations nor Companies of Acto^{rs}. of Playes or Operas by Recitatie, musick or Representations by danceing and Scenes or any other entertainments on the stage In our Citties of London and Westminster or In the [suburbs] \liberties/ of them, then the two, to be now erected by vertue of this Authority, Neuertheless wee doe Hereby by our Authority Royall strictly enioine the said Thomas Killegrew and S^r. William Dauenant that they doe not at any time hereafter cause to be acted or represented any Play, Enterlude or opera Containing any Matter of Prophanation, Scurrility or Obscenity, And wee doe further Hereby authorize and Command them the said Thomas Killegrew and S^r. William Dauenant to peruse all playes that haue ben formerly written and to expunge all Prophanesse and scurrility from the same, before they be represented or Acted, And this Our Grante and Authority made to the said Thomas Killegrew and S^r.William Dauenant, shall be effectuell and Remaine in full force and Vertue, Notwthstanding any former order or direction by vs Giuen, for the suppressing of Playhouses and playes or any other entertainments of the Stage, Given August 21th. 1660.“³³⁶

³³⁶ Herbert, Henry, „The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels 1623-1673“, S.226-227.

19.9. Sir Henry's Petition against the Grant to Killigrew and Davenant

„To the Kings most Excellent Maiestie The humble peticon of S^r. Henry Herbert kn^t Ma^r of yo^r Maiesties Office of the Revells Sheweth

That whereas yo^r pet^r by vertue of seuerall graunts vnder the great seale of England hath executed the said Office as a Ma^r. of the Revells for about 40 yeares in the times of King James & of King Charles both of blessed memory with exepcon only to the time of the late horrid rebellion And whereas the ordering of plaies, players and play makers, and the permission of erecting of playhouses are Peculiar branches of the said Office and in the constant Practice thereof by yo^r pet^{ts} Predecessors in the said Office and himselfe with exception only as before excepted, and authorised by graunt vnder the said great seale of England & that no person or persons haue erected any Playhouses or raised any Company of Players without Licence from yo^r pet^{ts} said Predecessors or from yo^r pet^r. But S^r. William Davenant knight who obtained Leaue of Oliuer and Richard Cromwell to vent his Operas in a time when yo^r pet^r owned not their Authority

And whereas yo^r Ma^{ty} hath lately signified yo^r. pleasure by warrant to S^r Jefferry Palmer Kn^t and Barr^t yo^r Ma^{ts} Attorney Generall for the drawing [of a draught] of a graunt for yo^r Ma^{ts}. signature to pass the greates seale thereby to enable and impower M^r. Thomas Killigrew and the said S^r. William Davenant to erect two New Playhouses in London Westm^r or the Subburbs thereof, and to make Choice of Two Companies of Players to bee vnder their sole regulacon, and that noe other players shalbee authorized to play in London Westm^r or the Subburbs thereof but such as the said M^r. Killigrew and S^r. Davenant shall allow of

And whereas yo^r pet^r hath been represented to yo^r. Ma^{ty}. as a person consenting to the said powers expressed in the said Warrant, yo^r pet^r vtterly denies the least Consent or foreknowledge thereof but looks vpon it as an vniust surprize and distructiue to the powers graunted vnder the said great seale to yo^r pet^r and to the Constant pratice of the said Office [vnder the said great seale] and exercised in the said Office ever since Players were first admitted by authority to act plaies, and cannot legally bee done as yo^r pet^r is advised by a new graunt to take away & cut off a braunch of y^e antient powers graunted to the said Office vnder y^e great seale.

Your pet^e. therefore humbly praies that yo^r Ma^{ty} would be iustly as graciously pleased to revoke the said Warr^t. from yo^r. Ma^{ties}. said Attorney Generall, Or to referr the p^rmisses to the consideracon of yo^r Ma^{ts} said Attorney Generall to Certify yo^r Ma^{ty}. of the truth of them and his Iudgment, on the whole matters in question betwixt the said M^r. Killigrew S^r. William Davenant and yo^r pet^r in relacon to the Legallity and Consequence of their demaunds & yo^r pet^{ts} rights And yo^r pet^r shall ever pray &cr

At the Court at Whitehall 4^o Augusti 1660

His Ma^{tie} is pleased to referre this Peticon to S^r Jeffery Palmer Kn^t and Baronet his Ma^{ties}. Attorney generall; who, hauing called before him all Persons concerned, & examined y^e Peticoners right, is to certefy what hee finds to bee the true State of y^e matters in difference, together with his opinion thereupon. And then his Ma^{tie} will declare his further pleasure.

May it please yo^r most excellent Ma^{ty}

Although I haue heard the Parties concerned in this Peticon seuerally and apart, yet in respect M^r. Killigrew and S^r. William Dauenant haueing notice of a time appointed to heare all parties together did not come, I haue forborne to preceed further; haueing \alsoe/ receaued an intimacon by Letter from S^r William Dauenant that I was freed from further hearing this matter

JPalmer, 14^o Sept 1660³³⁷

³³⁷ Ebda., S.227-228.

Abstract (Deutsch)

Die Schließung der Theater auf Anweisung des Parlaments am 2. September 1642 und die Beibehaltung des Verbots bis zur Rückkehr von Charles II am 26. Mai 1660 führten zu der verbreiteten Annahme, dass (1) der puritanische Glaube eine Theaterablehnung impliziert und (2) jegliche Aufführungen an öffentlichen Theatern innerhalb dieser 18 Jahre eingestellt wurden. Folglich ist das Interregnum nicht ausschließlich als politische Unterbrechung der englischen Monarchie zu verstehen, sondern stellt darüber hinaus einen Einschnitt in die Entwicklung des nationalen Theaters dar. Es trennt die Periode des elisabethanischen Theaters mit William Shakespeare, Christopher Marlowe und Thomas Kyd von jener des Restaurationstheaters mit William Wycherley und Aphra Behn. Eingeschlossen in zwei Blütezeiten des royalistischen Theaters wird den 18 Jahren in der gegenwärtigen Forschung nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Arbeit beleuchtet die vielfältigen theatralen Formen, die trotz der politischen Umstände weiter Bestand hatten oder sich sogar neu herausbildeten. Inspirierend war dabei die Argumentation von Susan Wiseman, der zufolge eine Einschränkung bzw. ein Verbot durch staatliche Autorität nicht den Rückgang theatraler Aktivität nach sich zieht, sondern stattdessen eine produktive Wirkung hat, da sie zu Veränderungen innerhalb des eingeschränkten Bereichs führt: "Censorship [...] does not produce an absence of meaning but changes, even transforms, the discursive field."³³⁸

Zur besseren Veranschaulichung der dynamischen Wechselwirkungen in der englischen Theaterlandschaft zwischen 1642 und 1660 präsentiert diese Arbeit ein Modell, das auf den Theaterbegriffen von Rudolf Münz³³⁹ und Stefan Hulfeld³⁴⁰ beruht. Die vier Strukturtypen, die dem Modell zugrunde liegen, umfassen (1) die als Theater anerkannte Kunstinstitution, (2) die (meist religiös fundierte) Ablehnung von Verstellung auf der Bühne und im Alltag, (3) das performative Sozialverhalten im öffentlichen Raum und (4) das bewusste Ausstellen und Verlachen des theatralen Verhaltens mittels theatraler Methoden. Das Verbot des ersten Strukturtyps im Zuge der Schließung aller öffentlichen Bühnen Londons führte zu Bewegung und einer neuen Gewichtung innerhalb des Modells. Dabei sind insbesondere zwei grundlegende Tendenzen zu erkennen: Erstens führte das Theaterverbot zu der Herausbildung von zwei neuen dramatischen Formen: Einerseits bewirkte das unerfüllte Bedürfnis des Volkes nach Unterhaltung die Schaffung kurzer volkstheatraler Komödien, die unter dem

³³⁸ Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, S.16.

³³⁹ Vgl. Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*.

³⁴⁰ Vgl. Hulfeld, Stefan, *Zählung der Masken, Wahrung der Gesichter*.

Sammelbegriff „Droll“ zusammengefasst wurden. Andererseits verlagerte sich der Wunsch, politische Meinungen zu kommunizieren und aktuelle Ereignisse zu kommentieren, von der Bühne auf das Medium des geschriebenen Pamphletstücks (Pamphlet Play). Die zweite Tendenz betrifft die religiöse Gemeinschaft der Puritaner, die zwar jegliches theatrale Verhalten in der Gesellschaft verurteilte, jedoch selbst nicht der Repräsentation entkam. Obwohl die Mitglieder des puritanischen Parlaments die Selbstdarstellung der königlichen Familie und der anglikanischen Priester missbilligten, inszenierten sie ebenso ihren Glauben in der Öffentlichkeit, beispielsweise durch strikte Kleidervorschriften. Oliver Cromwell übernahm sogar zunehmend die Inszenierungsstrategien des früheren Königshauses und repräsentierte sich in der Öffentlichkeit als „Lord Protector“. Somit resultierte schließlich die ursprüngliche Ablehnung des performativen Sozialverhaltens in der Selbstinszenierung der herrschenden Gesellschaftsschicht und das Verbot öffentlicher Aufführungen führte zu einer Neuorientierung auf den Bereich der volkstheatralen Kurzstücke und des geschriebenen Dramas. Diese zwei grundlegenden Verschiebungen im Theatergefüge habe ich in meiner Arbeit näher beleuchtet und mithilfe des Modells veranschaulicht.

Während bisherige Publikationen über das englische Theater zwischen 1642 und 1660 hauptsächlich die Theaterfeindlichkeit der Puritaner und das Ende öffentlicher Aufführungen in den Vordergrund rückten, möchte ich in meiner Diplomarbeit eine breitere Perspektive bieten und darlegen, dass trotz der offensichtlichen Theaterablehnung des regierenden Parlaments in diesen 18 Jahren theatrale Aktivitäten auf mehreren Ebenen zu finden waren.

Abstract (English)

The official prohibition of stage-plays by the parliament on September 2nd, 1642, and its maintenance until the return of Charles II to London on May 26th, 1660, led to the widespread assumption that, firstly, the Puritan faith implies a strict rejection of any theatrical activity and, secondly, public theatres have ceased to exist within these 18 years. Consequently, the interregnum is not only regarded as a political interruption of the English royal history, but is also understood as a gap in the development of the national theatre. It separates the Elizabethan theatre, which comprises renowned playwrights like William Shakespeare, Christopher Marlowe and Thomas Kyd, from the Restoration theatre with similarly well-known authors such as William Wycherley and Aphra Behn. Enclosed by two of the most important periods of the English theatre these 18 years are only given little attention in contemporary research. This thesis sheds light on the multiple theatrical forms which continued to exist or even came into being under the harsh political circumstances. Thereby, I refer to Susan Wiseman, who emphasises that a restriction or prohibition by governmental authorities does not merely imply a recession of theatrical activity, but even has a productive effect, as it leads to changes within the restricted area, “Censorship [...] does not produce an absence of meaning but changes, even transforms, the discursive field.”³⁴¹

In order to grasp the dynamic interactions in the English theatre between 1642 and 1660 this thesis presents a model which is based on the concepts by Rudolf Münz³⁴² and Stefan Hulfeld³⁴³. Accordingly, the four underlying categories of my model comprise (1) the officially acknowledged theatre, (2) the rejection of theatrical behaviour on stage or in society, (3) any kind of cultural performance and (4) the explicit display of theatrical behaviour by means of the theatre itself. The official abolition of the first category, namely the closure of all public stages in London, led to movement and to a new balance within the model. One can mainly discover two broad tendencies. Firstly, the prohibition led to the development of two new dramatic genres: On the one hand, the need of the people for entertainment caused the creation of short folk comedies, which were summarized by the umbrella term “droll”. On the other hand, the so called pamphlet play developed out of the desire of the intellectual middle class to spread political opinions and comment on recent incidents, which could no longer be communicated on stage. The second tendency relates to

³⁴¹ Wiseman, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, S.16.

³⁴² Vgl. Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*.

³⁴³ Vgl. Hulfeld, Stefan, *Zählung der Masken, Wahrung der Gesichter*.

the religious community of the puritans, who rejected any kind of theatrical enactment in society, but did not escape making use of public representations themselves. Though the members of the puritan parliament condemned the theatrical behaviour of the royal family and Anglican priests, they similarly displayed their faith in public e.g. by means of clothing regulations. They increasingly discovered the power and influence of public events on the common people. Oliver Cromwell even adopted the public policy of the former king in the course of his tenure and represented himself as the “Lord Protector”. Accordingly, the initial rejection of any theatrical behaviour in society again resulted in the self-dramatisation of state authorities and the official prohibition of stage-plays led to a shifting focus on the area of folk plays and written drama. My thesis represents an attempt to grasp the dynamics within the English theatre landscape and to visualize the two major developments by means of the designed model.

While previous publications of the English theatre between 1642 and 1660 concentrated on the religious rejection of any theatrical behaviour and the cessation of stage-plays, I offer a broader perspective in my diploma thesis and argue that during these 18 years theatrical activities can be found on various levels even though the people in power were obviously hostile towards theatre.

Curriculum Vitae – Mag. Hanna Huber

Ausbildung

Volksschule Krottenbachstraße 108	1995 – 1999
Gymnasium Billrothstraße 26-30	1999 – 2007
Studium Anglistik und Amerikanistik	2007 – 2012
Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft	2007 – 2013

Weiterbildende Auslandsaufenthalte

Sprachwoche in Irland	2005
COMENIUS Fremdsprachenprojekt in Frankreich	2005/2006
ERASMUS Semester in Malta	2011