

***Manliness und effeminacy in englischen Texten***  
**über Schauspiel und Oper, 1640 – 1730**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften

vorgelegt von Oliver Lobschat

2010

Referent: Prof. Dr. Anton Kirchhofer

Korreferent: Prof. Dr. Ulrich Broich

Tag der mündlichen Prüfung: 26.7. 2007

Poetry and music belonged together. This was not new as poetry and music have been together since the invention of poetry and music. They are soul mates, not meant to be parted. It is only in the modern age they were separated: when the printing press was invented, when the self-appointed keepers of the sacred pronounced the body was not the house of the spirit. Most of the world's literature is still oral, not written.

Joy Harjo, *How We Became Human: New and Selected Poems* (New York/London: Norton, 2002), S. xxv.

# Inhalt

1 Einleitung.....	3
1.1 Hinführung zum Untersuchungsgegenstand: ein Sprechen über Männlichkeit, Schauspiel und kulturelle Differenz.....	3
1.2 <i>Effeminacy</i> , Oper und Sodomie: Uneindeutige Angriffe auf die Unmännlichkeit der Oper in den 1720ern.....	10
1.3 Die Frühe Neuzeit: <i>effeminacy</i> und kulturelle Alterität.....	27
1.4 Die Bezüge zu antiken Traditionen des Sprechens über Männlichkeit und Schauspiel.....	38
1.5 Der Angriff auf die Oper in seinen europäischen Bezügen: kulturell-konfessionelle Differenz und Nationalkultur.....	52
1.6 Ziele und Vorgehen der folgenden Kapitel.....	58
2 1640 – 1685: Männliche Schriftlichkeit von Bibel und Epos gegen das Schauspiel der Monarchie.....	61
2.1 Der Zeitraum und die betrachteten Texte.....	61
2.2 Der Republikanismus und der Angriff auf den Hof.....	68
2.3 <i>Effeminacy</i> als handlungsbeeinflussende Liebe zu einer Frau: Lees <i>Lucius Junius Brutus</i> (1680) und Otways <i>Venice Preserv'd</i> (1682).....	71
2.4 Das Schauspiel und die körperlichen Lüste gegen die Schrift und die Vernunft.....	82
2.4.1 Schauspiel als Art des Fests: <i>passions</i> und Männlichkeitsverlust.....	85
2.4.2 Hofschauspiel gegen Bibellektüre.....	90
2.5 Die 1670er und 1680er: Nationale Poesie gegen Hofschauspiel.....	97
2.5.1 Das Hofmusiktheater der 1670er.....	98
2.5.2 Englische Nationalepik gegen französische Schauspiele: "Britannia and Raleigh" (MS 1674/75).....	100
2.5.3 Drydens ambivalente Behandlung von Musiktheater und kultureller Differenz in <i>All for Love</i> (1677) und <i>Albion and Albanus</i> (1685).....	106
2.6 Fazit: Der Vorwurf der <i>effeminacy</i> als Teil des Sprechens über Konkurrenz- und Bedrohungskonstellationen 1640 – 1685.....	116

3 Whig-Dramatiker um 1700: die Aufwertung eines englischen Sprechtheaters im Kampf gegen die <i>effeminate opera</i> .....	118
3.1 Die dramengeschichtliche Situation um 1700.....	118
3.2 Die Whig-Behandlung des englischen Dramas in der Literatur- geschichte.....	123
3.3 Zwei veränderte Kontexte: Bühnengeschichtliche Verschiebungen und eine mechanistische Wirkungstheorie der Musik.....	125
3.3.1 Bühnengeschichte: Fremdes Personal auf den öffentlichen Bühnen und die institutionelle Trennung von Sprech- und Musiktheater.....	127
3.3.2 Medizingeschichte: Musik, mechanische Akustik, Lebensgeister und Geschlecht.....	132
3.4 Dennis, Addison, Steele: die Ausgliederung der <i>effeminate opera</i> aus dem Bereich der Poesie.....	135
3.4.1 Dennis' kontinuierlicher Angriff auf die <i>effeminate opera</i> .....	138
3.4.2 1705 – die Invasion der <i>effeminate opera</i> als Bedrohung von englischer Zivilisation und als Rückschritt hinter Englands militärische Erfolge: Addisons <i>Remarks on Several Parts of Italy</i> und Steeles <i>Tender Husband</i> .....	150
3.5 Arbeit am Kanon als Vertreibung der Oper: ein <i>manly Shakespeare</i> als Personifizierung englischer Dramentradition.....	157
3.6 Verschiebungen im Verhältnis von <i>effeminacy</i> und Sodomie: Beau, Molly und Oper.....	173
4 Die Aktualisierung des <i>effeminacy</i> -Vorwurfs gegen fremde Bühnenspektakel in den 1720ern.....	189
4.1 Der bühnengeschichtliche Kontext: Bedeutungsverlust des Sprechtheaters.....	191
4.2 Gedruckte Werkausgaben gegen Bühnenspektakel.....	198
4.3 Varianten der Behandlung von Oper, <i>effeminacy</i> und Sodomie um 1727.....	204
Schlußgedanken.....	211
Literaturverzeichnis.....	217

# 1 Einleitung

## 1.1 Hinführung zum Untersuchungsgegenstand: ein Sprechen über Männlichkeit, Schauspiel und kulturelle Differenz

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem Thema, dessen ebenso prominente wie unscharfe Stellung im System der gegenwärtigen Kulturtheorien zunächst einmal eines nötig macht: Eine Skizze – so scharf konturiert wie nötig, so kurz wie möglich – der Ansprüche und der Reichweite der Arbeit.

Das Phänomen, mit dem die vorliegende Arbeit sich beschäftigt, läßt sich einordnen in eine architektonisch aufgebaute Hierarchie von Forschungsthemen: Es geht um ein Sprechen über Männlichkeit und Unmännlichkeit, mithin über Geschlecht<sup>1</sup>. Dieses in dieser Arbeit untersuchte Sprechen über Männlichkeit und ihr Fehlen läßt sich unter drei Aspekten spezifizieren: Es ist räumlich begrenzt auf England, zeitlich begrenzt auf die Zeit zwischen 1640 und 1730, thematisch begrenzt auf die Wirkung des Schauspiels auf den Zuschauer. Dabei ist dieses spezifische Sprechen über Männlichkeit in vielerlei Hinsicht eine Teilmenge von kulturellen Strukturen, für die die Kategorie 'Geschlecht' zentral ist.

Die unmittelbar übergeordneten dieser Strukturen ergeben sich, wenn man die räumliche und zeitliche Begrenzung dieser Untersuchung aufhebt: Das untersuchte Sprechen über Männlichkeit ist zum einen in synchroner Perspektive ein Teil europäischer und globaler Verhandlungen von Männlichkeit, zum anderen in diachroner Perspektive ein Abschnitt eines vielgestaltigen Denkens und Sprechens über Geschlecht, das die menschliche Kultur von ihren Anfängen bis heute durchzieht.

Dieses Bewußtsein davon, daß das in dieser Arbeit betrachtete Sprechen über Geschlecht ein winziger, aber organisch integrierter Ausschnitt aus dem omnipräsenten Thema 'Geschlecht' ist, wirft das Problem auf, wie mit diesem Charakter des Untersuchungsgegenstands umzugehen ist. Wie soll, wie kann der Gegenstand so isoliert werden, daß es möglich ist, forschungsrelevante Aussagen über ihn zu machen? Wel-

---

<sup>1</sup> Eine Unterscheidung von *sex* und *gender* ist hier nicht relevant und wird auch im weiteren Verlauf der Arbeit nicht getroffen. In jüngster Zeit ist beispielsweise von Eveline Kilian (Eveline Kilian, *GeschlechtSverkehr: Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending* [Königstein/Taunus: Helmer, 2004], S. 23-27) darauf hingewiesen worden, daß eine einfache Unterscheidung von *sex* als biologisch gegeben und *gender* als kulturellem Konstrukt der Komplexität von Geschlechterordnungen nicht gerecht wird und vielmehr *sex* und *gender* in einem komplizierten Wechselverhältnis zueinander stehen, dessen verschiedene historische Varianten genauer zu betrachten sind.

che Art, den Gegenstand in die Zusammenhänge einzuordnen, in denen er seine Position hat und die ihm seinen kulturellen Sinn geben, trägt zum Verständnis am ehesten bei?

Zunächst läßt sich der Gegenstand noch ein wenig deutlicher bezeichnen: Es geht um das Phänomen, daß die Präsenz des Musiktheaters nach französisch-italienischem Muster auf den Londoner Bühnen – auf den Hofbühnen des Stuart-Hofs der Restauration ebenso wie den kommerziellen Bühnen ab etwa 1700 – als Bedrohung englischer Männlichkeit angegriffen wird. In den Jahrzehnten um 1700 ist dies der zentrale Vorwurf gegen das Musiktheater<sup>2</sup>. Es ist keineswegs so, daß gegen die Oper elaboreierte poetologische Angriffe vorgebracht würden, in denen die Kategorie 'Männlichkeit' nur als marginaler Einschub erschiene, dessen Fehlen die Aussagen des Textes nur minimal verändern könnte. Vielmehr ist die Kategorie 'Männlichkeit' und das Sprechen darüber, daß das Schauspiel die Männlichkeit des Publikums beeinflusse, ein zentraler Punkt in den Angriffen auf die Oper, wie sie als prominenteste Autoren die Whig-Dramatiker Dennis, Addison und Steele um 1705 und zwanzig Jahre später, im Kontext der *Beggar's Opera*, die *Tory Satirists* Pope und Swift vorbringen.

Die Beschäftigung mit diesem Phänomen ist erst dann sinnvoll, wenn sowohl der Untersuchungsgegenstand so weit wie möglich präzisiert ist als auch die angewendeten Analysekategorien in ihrer Trennschärfe expliziert worden sind. Die Grundsatzentscheidung, die die folgende Untersuchung bestimmt, ist diese: Soweit wie irgend möglich auf retrospektive Epochen- und Prozeßabstraktionen der modernen Forschung zu verzichten, um sich stattdessen darauf zu konzentrieren, wie die Texte in ihrer eigenen Sprache über das sprechen, was sie explizit als ihr Thema benennen. Dieses Vorgehen hat zur Folge, daß in dieser Arbeit ebensowenig wie in den untersuchten Texten die Rede sein wird von Patriarchat, Aufklärung, Konstruktcharakter von Geschlecht oder, literaturwissenschaftlicher formuliert, von Neoklassizismus, Verbürgerlichung, Sentimentalisierung des Dramas.

Das Thema, mit dem die untersuchten Texte sich befassen, ist die Präsenz italienischer und französischer Personen, Schauspielformen und -gattungen, vor allem des

<sup>2</sup> Vgl. für eine Auflistung von Texten, die zwischen 1705 und 1719 die Oper angreifen, Lowell Lindgren, "Critiques of Opera in London, 1705-1719", in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell' eta barocca. Die ialienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland: Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII. Beiträge zum fünften internationalen Symposium über die italienische Musik im 17. Jahrhundert*. Ed. Alberto Colzani u.a. (Como: A.M.I.S., 1995), S. 145-165.

Musiktheaters, auf englischen Bühnen. Das, was die Texte über dieses Thema sagen, läßt sich ebenso eingängig formulieren: Dieses fremde Schauspiel wird wieder und wieder als *effeminate* angegriffen, und ihm wird vorgeworfen, den Zuschauer *effeminate* zu machen. Demgegenüber gilt es, die Männlichkeit des Zuschauers zu stärken durch eine einheimische Form des Schauspiels, nämlich ein Sprechtheater, das als Bestandteil einer englischen Nationalpoesie die vom fremden Schauspiel bedrohte Männlichkeit fördert.

Die untersuchten Texte sprechen, indem sie eine kausale Verbindung zwischen Schauspiel und Männlichkeit behandeln, immer auch über eine hierarchische Opposition von Englischem und Fremdem. Das Schauspiel auf den Londoner Bühnen erscheint in den Texten als eine wichtige Teilmenge einer allgemeinen Differenz zwischen 'Englisch' und 'Inferior'. Die Texte behandeln die Bedrohung englischer Männlichkeit durch fremdes Schauspiel als eine Form der Bedrohung durch das Fremde.

Das Sprechen über diese Bedrohung ist im England der Frühen Neuzeit omnipräsent. Demgegenüber wird die Thematisierung der Bühne als eines Orts, an dem diese Bedrohung besonders gefährlich ist, von Autoren vorgenommen, die als Teilnehmer am kulturellen Markt auch ihre eigenen Interessen auf diesem Markt vertreten. Oft sind diese Autoren Dramatiker, die unmittelbar von der Präsenz der Oper auf der Bühne tangiert sind. Es wäre aber fragwürdig, angesichts dieses Umstands nun eine Unterscheidung von 'vorgeschoben' und 'eigentlich' zu postulieren nach dem Muster 'Eigentlich geht es nicht um Männlichkeit, sondern um etwas anderes, und Männlichkeit ist hier nur eine Metapher; und eigentlich machen sich die Autoren nicht Sorgen um die Männlichkeit des Publikums, sondern sie wollen ihre eigenen Interessen auf dem literarischen Markt durchsetzen.' Richtig hieran ist: Das in den Texten feststellbare Sprechen über Männlichkeit ist eingebunden in und mitbedingt durch Konkurrenzkämpfe auf dem Feld der Poesie und des Dramas. Andererseits ist Männlichkeit in der Frühen Neuzeit eine Kategorie, deren Reichweite und Anwendbarkeit so groß ist, daß eine Unterscheidung von 'eigentlichem Thema' und 'Männlichkeit als Vorwand' nicht zielführend erscheint. Die Texte diskutieren Themen der nationalen kulturellen Identität und der Politik in Kategorien des Geschlechts, ohne daß, und das ist das Ausschlaggebende, die Texte selber eine Lücke zwischen dem Thema 'kulturelle Differenz' und der Kategorie 'Geschlecht' erkennen ließen. Für die historische Untersuchung fruchtbarer als die globale Betrachtung der Kategorie 'Männlichkeit' als eines



kulturellen Konstrukt scheint es, sich darauf zu bescheiden, die in den Texten unmittelbar feststellbaren Funktionen dieser Kategorie im Sprechen über das Schauspiel zu betrachten und diese Funktionen einzuordnen in die Geschichte der Entwicklung, Kanonisierung und Tradierung eines englischen Nationaldramas.

Es stellt sich die Frage, ob dieses Sprechen über einen Zusammenhang zwischen kulturellen Produkten und ihrer Wirkung auf die Männlichkeit ihrer Rezipienten wirklich nur im Bereich des Schauspiels zu finden ist, und wenn ja, warum. Die Frage, ob auch von anderen Gattungen der Literatur und Poesie behauptet wird, daß sie Männlichkeit bedrohen, läßt sich zunächst so beantworten: Bei der Erschließung des Textkorpus war für mich in den Jahrzehnten um 1700 ein solcher Angriff auf nicht-dramatische Gattungen nicht feststellbar. Das belegt natürlich keineswegs zweifellos, daß er nicht vorhanden wäre; wohl aber weist der zusätzliche Umstand, daß über mehrere Jahrzehnte hinweg prominente Autoren (Addison, Steele, Pope, Swift) ausschließlich das Schauspiel, und zwar die Differenz von Musiktheater und Sprechtheater, so diskutieren, darauf hin, daß das Schauspiel mindestens ein Merkmal hat, das keiner anderen Gattung zukommt. Ebenso liegt die Vermutung nahe, daß eben dieses Merkmal das ist, was in der Diskussion über eine nationale Poesie ein Sprechen über Schauspiel und Männlichkeit als eine viable Option ermöglicht.

In der Tat weisen die Texte durchgehend dem Schauspiel ein ihm eigenes Merkmal zu, und dieses Merkmal bietet zugleich eine Perspektive auf die Männlichkeit, von der die Texte sprechen. Die Texte betonen die besondere Kommunikationssituation zwischen Bühne und Publikum. Dem Schauspiel, genauer gesagt der spezifischen materiellen Medialität der Bühne, unabhängig davon, ob Musiktheater oder nicht, wird eine Macht über das Publikum zugesprochen, die in einer anderen Größenordnung liegt als die Wirkung der schriftzentrierten narrativen oder lyrischen Gattungen auf ihre Rezipienten. Das männlichkeitsschädigende Schauspiel, das in den Texten angesprochen wird, ist nicht der gedruckte, von seiner Aufführung auf der Bühne weitgehend losgelöste Text, sondern die reale Aufführung mit ihrer unmittelbaren verbalen und, vor allem, der nicht-verbalen Kommunikation zwischen Darstellern, Bühnenbild und Musik einerseits und dem Publikum andererseits. In den Texten wird der Antagonist dieses Schauspiels, das männlichkeitsfördernde nationale Dra-

ma, dargestellt als ein verschriftetes 'logozentrisches Texttheater'<sup>3</sup>, bei dem die Differenz zwischen Aufführung und Druck minimiert ist.

Im selben Zug, in dem die Texte diese Unterscheidung treffen zwischen zwei Formen des Schauspiels, die sich im Grad ihrer Schriftzentriertheit grundlegend unterscheiden, und diese Unterscheidung zum Kern des Angriffs auf das nicht-englische Schauspiel machen, thematisieren sie die Opposition von Affekten einerseits und Vernunft andererseits. Der Angriff auf das fremde Schauspiel konzentriert sich wieder und wieder auf diese Opposition. Dem englischen Sprechtheater wird die Funktion zugeschrieben, die Vernunft des Publikums anzusprechen und zu fördern; das nicht-englische Musiktheater wird aus dem Bereich der Poesie ausgeschlossen mit dem Vorwurf, daß es sich nur an die Affekte des Publikums wende und diese auf Kosten der Vernunft übermäßig erzeuge. Mit anderen Worten: In den Texten ist die Unterscheidung zwischen Männlichkeit und Unmännlichkeit abhängig von der Unterscheidung zwischen Vernunft und Affekten. Der Theaterzuschauer verliert seine Männlichkeit dadurch, daß seine Affekte vom Musiktheater erregt werden, sich von der Kontrolle durch die Vernunft befreien und die Herrschaft über den Zuschauer erlangen.

Es ist einsichtig, warum diese Unterscheidungen ausgerechnet in Bezug auf das Schauspiel getroffen werden und nicht, oder bei weitem weniger, mit Blick auf andere, schriftzentrierte Gattungen. Spezifikum der Diskussion über das Schauspiel ist seit der Antike der Topos, daß die Aufführung eines Schauspiels die Affekte, die auf der Bühne verbal oder nicht-verbal dargestellt werden, zugleich unmittelbar beim Zuschauer erzeuge. Das Schauspiel, über das in dieser Diskussion gesprochen wird, ist das auf der Bühne zu Sehende und zu Hörende, nicht der (still) zu lesende verschriftete Text. Die in dieser Arbeit betrachteten Texte sind, grob gesprochen, zeitlich einzuordnen an dem Punkt der englischen Literaturgeschichte, an dem dieses Verhältnis sich umkehrt: In einem mehrere Jahrzehnte dauernden Prozeß wird ein textzentriertes englisches Sprechtheater als poetische Gattung definiert und als Kanon gedruckter Stücke in der Nationalliteratur etabliert.

---

<sup>3</sup> Auf diese Charakterisierung fokussiert Jahn seine zentrale und gut belegte These: Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680 – 1740)* (Tübingen: Niemeyer, 2005), passim.

An diesem literaturgeschichtlichen Punkt, in den Jahrzehnten um 1700, ist die Diskussion über das spezifische Wirkungspotential des Schauspiels kein rein englisches Phänomen. Ebenso wird in Frankreich und Deutschland (z.B. bei Gottsched, vgl. unten, S. 33) ausführlich darüber geschrieben, inwiefern und auf welche Weise die Bühne auf ihr Publikum wirkt und welche Gefahren aus diesem Umstand entstehen. Die Kernpunkte dieser Diskussion sind jüngst prägnant zusammengefaßt worden in Doris Koleschs theatergeschichtlicher Untersuchung zu den politischen Funktionen des Hoftheaters Ludwigs XIV.<sup>4</sup> Das, was die von Kolesch untersuchten französischen Autoren über die besondere Kommunikationssituation im Theater und die daraus folgende affektive Wirkung des auf der Bühne Gezeigten schreiben, ist repräsentativ für die zeitgenössischen Positionen, wie sie auch in England und Deutschland feststellbar sind:

Zeitgenossen – und zwar sowohl Theaterpraktiker als auch -theoretiker – sahen Theater als eine Kunstform, deren oberstes Ziel und wichtigste Leistung in der Darstellung und Erzeugung von Gefühlen bestand: Darstellung von Emotionen durch entsprechend ausgebildete Schauspieler, die wiederum direkt Emotionen erzeugt [...].<sup>5</sup>

[...] die theatrale Kommunikation [wird] aufgefaßt als ein wechselseitiger Austausch und Kontakt zwischen körperlich anwesenden Personen, Energien und Kräften [...].<sup>6</sup>

Zu ergänzen ist hier, daß nicht nur die Schauspieler Emotionen darstellen und erzeugen, sondern auch das Bühnenbild und die Musik daraufhin angelegt werden, als "Energien und Kräfte" auf die Affekte des Publikums zu wirken. Die Oper ist die Gattung, in der diese drei Faktoren zu einem gattungsdefinierenden Ganzen zusammengefügt werden, aber vor allem die Musik spielt schon auf den Londoner Bühnen der Restaurationszeit eine wichtige Rolle: Die um 1700 einsetzende poetologische und institutionelle Differenzierung von Sprech- und Musiktheater ist hier noch nicht vollzogen. Musik, zwischen den Akten ebenso wie während der Aktionen auf der Bühne, gehört zu den Aufführungen der Stücke Drydens, Lees oder Otways dazu, die wir heute als Vertreter des englischen Sprechtheaters benennen.

---

<sup>4</sup> Doris Kolesch, *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* (Frankfurt/New York: Campus, 2006).

<sup>5</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 17.

<sup>6</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 237.

Fluchtpunkt der Diskussion über diese Wirkung des Schauspiels ist die Frage nach dem Verhältnis von "Emotionen, Gesellschaft und Selbst"<sup>7</sup> – die Frage, wie die Affekterregung im Theater auf das Individuum und seine Stellung in sozialen Bezügen und Ordnungen wirkt, die Frage, in welchem Verhältnis die Affekte zur Integriertheit des Einzelnen in die Gesellschaft stehen. Der Bühne wird dabei – und dies ist auch für die englischen Texte zentral – eine ambivalente Rolle zugeschrieben: Einerseits kann sie dazu führen, daß der von der "Präsentation sinnlicher und die Sinne betörender Eindrücke"<sup>8</sup> überwältigte Zuschauer sich nicht nur im Theater, sondern habituell auf seine individuellen Lustgefühle konzentriert und soziale Verpflichtungen vernachlässigt. Andererseits kann sie die militärische Erziehung des Publikums leisten, also der maximalen Integration des Einzelnen in die Gesellschaft dienen, indem sie Vorbilder und Verhaltensmodelle "der Kampfbereitschaft, der Furchtlosigkeit und des Mutes"<sup>9</sup> zeigt. In beiden Fällen ist der Zuschauer jemand, der von dem auf der Bühne Gezeigten überwältigt und zu einer unreflektierten Nachahmung des Gezeigten geführt wird, wie sie die Texte wieder und wieder als Charakteristikum der Rezeptionssituation im Theater beschreiben.

Aus Koleschs reichhaltiger Darstellung ist hier noch ein letzter Punkt anzuführen, auf dessen Vorkommen in den englischen Texten ich bereits hingewiesen habe: Die europäische Diskussion über das Schauspiel um 1700 befaßt sich nicht nur mit den Wirkungsmechanismen der Bühne, sondern auch mit der Frage nach der Beziehung zwischen dem Theater und der "Ordnung der Schrift und des Buchdrucks"<sup>10</sup>. Weiter oben habe ich umrissen, wie englische Autoren diese Frage beantworten: Sie definieren das englische Sprechtheater als vernunftbasierte schriftzentrierte Poesie im selben Zug, in dem sie das Musiktheater als rein affektbasiertes aufführungszentriertes Spektakel aus dem Raum dieser Poesie ausschließen. Dieser Prozeß scheint parallel zu sein der "Literarisierungstendenz"<sup>11</sup> der französischen *Querelle sur la moralite du theatre* zwischen etwa 1650 und 1750<sup>12</sup>, deren Resultat dem der englischen Diskussion über die Bühne sehr ähnlich war – nämlich die Etablierung eines 'klassischen

---

<sup>7</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 28.

<sup>8</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 139.

<sup>9</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 140.

<sup>10</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 64.

<sup>11</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 153.

<sup>12</sup> Bibliographisch nachgezeichnet von Kolesch, S. 150-152.

(Sprech)Theaters', das sich definiert als vernunftbasiert und an die Vernunft des Publikums appellierend:

Die theatralen Emotionspotentiale werden gleichsam aufgespalten und entweder als geistige, auf einen 'höheren' Sinn und Zweck zielende Genüsse idealisiert oder als sinnlich-sensuelle Lüste, die an der Oberfläche des Materiellen verharren, negatiert und desavouiert.<sup>13</sup>

Der vorangegangene Überblick zielte nicht darauf ab, mehr als eine Hinführung zum Gegenstand dieser Arbeit und zu seiner literaturgeschichtlichen Relevanz zu sein. Manches von dem, was angesprochen wurde, wird im Zuge der Textanalysen ausführlich behandelt werden – insbesondere der Prozeß der Exklusion des als *effeminate* abgewerteten Musiktheaters aus der Poesie und die Phasenhaftigkeit dieses Prozesses. Anderes, vor allem das, was in den untersuchten Texten über den Untersuchungszeitraum hinweg konstant bleibt und eine primär theoretische Erfassung des Gegenstands fordert, wird in den unmittelbar folgenden Teilkapiteln dargestellt: Die kulturdifferenzierende Funktion des Sprechens über Männlichkeit in der Frühen Neuzeit (Teilkapitel 2 und 3), die antiken Autoritäten, auf die sich das Sprechen über Männlichkeit und Schauspiel immer wieder explizit beruft (Teilkapitel 4), die Spezifika der englischen Diskussion über Schauspiel und Männlichkeit im europäischen Rahmen (Teilkapitel 5), bevor schließlich Teilkapitel 6 die großen Linien der dann folgenden, in chronologischer Abfolge angeordneten Textanalysekapitel umreißen wird.

## **1.2 *Effeminacy, Oper und Sodomie: Uneindeutige Angriffe auf die Unmännlichkeit der Oper in den 1720ern***

Charakteristisch für die englischen Texte der Jahrzehnte um 1700, die das fremde Schauspiel als *effeminate* angreifen, ist ihre Geschlossenheit. Bei aller Heterogenität der Textsorten – politisches Pamphlet, als Manuskript zirkulierende Verssatire, Zeitungsartikel, Prologe und Epiloge von Dramen, poetologische Abhandlungen – haben die Texte eines gemein: Sie sprechen von der Opposition zwischen dem männlichem Eigenen und dem unmännlichen Fremden, ohne diese Opposition jemals zu destabilisieren. Die Argumentation, die die Texte vorbringen, beruht immer auf der unhinter-

<sup>13</sup> Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 143.

fragten Existenz dieser Opposition und nimmt niemals die Form einer Diskussion über diese Opposition an. Die Texte bieten dort, wo es um dieses Thema geht, einen so geringen Interpretationsspielraum, daß sie treffend zu charakterisieren sind als "designed to generate a precise response from a sharply defined group of readers"<sup>14</sup>. Sie sind nicht geschrieben, um divergierende Interpretationen zu provozieren, sondern um der Leserschaft die *eine* unmittelbar auf die theatergeschichtliche Realität bezogene Aussage zu vermitteln: "Das fremde Schauspiel, das wir gerade in England erleben, ist *effeminate*."

In dieser Arbeit wird es also nicht darum gehen, diese Texte zu 'interpretieren', nach den in ihnen angelegten Deutungsmöglichkeiten zu suchen, konkurrierende Interpretationen vorzuschlagen, eine tiefere Bedeutung aufzudecken. Das, worum es gehen soll, liegt gut sichtbar an der Textoberfläche. Das Untersuchenswerte ist weitaus weniger eine etwaige Tiefenschicht der Texte selbst als vielmehr die diskursive Funktion, die diese unverhüllte Verbindung von Schauspiel und Männlichkeit erfüllt.

Die theatergeschichtliche Realität, die die Funktionalität dieser Verbindung organisiert, ist die im 17. und 18. Jahrhundert feststellbare starke Präsenz französischer und italienischer Bühnenpersonals in London. Die Geschichte des Londoner Theaters ist bereits lange vor 1705, dem Jahr der ersten öffentlichen Aufführung einer Oper nach italienischem Muster, und lange danach, nur eingeschränkt eine Geschichte des *englischen* Theaters. Es handelt sich hier nicht um einen Bühnenbetrieb, der dadurch definiert werden kann, daß er nichts anderes täte, als von englischen Autoren geschriebene Stücke mit englischen Schauspielern aufzuführen. Vielmehr spielen im Hoftheater der Stuarts<sup>15</sup> ebenso wie auf den expandierenden kommerziellen Bühnen nach 1700<sup>16</sup> Librettisten, Komponisten, Komödianten, Musiker, Tänzer, Sänger und Opernstars aus dem katholischen Raum eine für die Aktivität der Bühnen wichtige, oft prägende Rolle. Die Texte des in dieser Arbeit untersuchten Korpus beschreiben ein englisches Theater, das ständig von dieser Anwesenheit des Fremden bedroht ist

---

<sup>14</sup> Robert D. Hume, "Texts within Contexts: Notes toward a Historical Method", *Philological Quarterly* 71 (1992), 69-100, hier 84.

<sup>15</sup> Vgl. zur Stellung des Hoftheaters als Ort der Konzentration von Katholiken in den 1630ern Erica Veevers, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and court entertainments* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), besonders S. 1-13; für die Restaurationszeit Peter Skrine, "Court and Theatre in Restoration England", in August Buch, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr (eds), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert: Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979*, (Hamburg: Hauswedell, 1981), S. 329-334.

und sich dagegen verteidigen muß. In diesem Kontext der auf den Londoner Bühnen manifestierten kulturellen Differenz hat das Sprechen über Schauspiel und Männlichkeit seinen Ort und seine Funktion.

Zwei große Alternativen bieten sich nun an für die Betrachtung dieses Sprechens: Die eine Vorgehensweise würde zunächst fragen, was *effeminacy* eigentlich heißt, was der semantische Inhalt dieses Worts ist, um dann in einem zweiten Schritt zu untersuchen, wie dieser Inhalt in verschiedenen Texten dort aktualisiert wird, wo es um das Schauspiel geht. Der zweite Weg würde zunächst die Semantik von *effeminacy* ausblenden und eher die pragmatische Funktion des Sprechens über *effeminacy* untersuchen, um dann Rückschlüsse auf die Semantik zu ziehen. Dieser zweite Weg ist der, der im Folgenden besprochen wird, und dies hauptsächlich aus einem Grund: Anhand zweier fast gleichzeitig, um 1728, erschienener Texte, die die Oper als *effeminate* angreifen, und eines Referats der Forschung zu einem der Texte läßt sich zeigen, in welche Schwierigkeiten der Versuch gerät, *effeminacy* semantisch zu fixieren. Zentraler Diskussionspunkt der im Folgenden referierten Forschung zu dem in letzter Zeit intensiv untersuchten Text *Plain Reasons for the Growth of Sodomy in England* (um 1728) ist diese Frage: Weist *effeminacy* hier primär eine sexuelle Komponente auf, nämlich als Kennzeichen des passiven Sodomiten in einem System der Unterscheidung von Heterosexualität und Homosexualität? Oder ist *effeminacy* eine nicht sexuell konnotierte Eigenschaft desjenigen, der den Bürger-Status verloren hat, weil er statt von der Vernunft von den Leidenschaften gelenkt wird? Die folgenden Betrachtungen werden zeigen, daß diese Alternative forciert ist und insbesondere der in den Texten feststellbaren Behandlung der Relation "Schauspiel – *effeminacy*" nicht gerecht wird. Als Alternative stelle ich dann eine Perspektive vor, die primär die konstante diskursive Funktion von *effeminacy* als Ort der Verhandlung kultureller Differenz in den Blick nimmt und auf die Notwendigkeit hinweist, die Frage nach der –

---

<sup>16</sup> Vgl. die "Introduction" zu *The London Stage, Part 2, Volume I: 1700-1717*, ed. Emmett L. Avery (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1960); Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London: Oxford University Press, 1973), S. 2; Joseph Stephen Lowry Jones, *A History of the Introduction and Development of Italian Opera and its Burlesques in England, 1705 – 1745* (Ph.D. Dissertation, University of Texas at Austin, 1975), S. 5f., 33; Shirley Strum Kenny, "Theatre, Related Arts, and the Profit Motive: An Overview", in *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*, ed. Shirley Strum Kenny (Washington: Folger Books 1984), S. 15-38, hier S. 25; Pierre Danchin, "'Italian' Performers on the English Stage in the Early Eighteenth Century (1701-27)", in Renzo S. Crivelli, Luigi Sampietro (eds), *Il passaggiere italiano: Saggi sulle letterature di lingua inglese in onore di Sergio Rossi* (Rom: Bulzoni, 1994), S. 343-367.

historisch stark variablen – sexuellen Komponente der Semantik von *effeminacy* diachron und kontextuell zu differenzieren.

Die divergierenden Forschungspositionen zu *effeminacy* in *Plain Reasons for the Growth of Sodomy in England* (um 1728)

Um 1728<sup>17</sup> erscheint in London ein anonymer Text, der in letzter Zeit auf vermehrtes Forschungsinteresse gestoßen ist. Das ist nicht verwunderlich, wenn man seinen Titel betrachtet: *Plain Reasons for the Growth of Sodomy in England*<sup>18</sup> (im Folgenden *Plain Reasons*). Der 28 Seiten lange Text liegt mit einem Preis von Sixpence so deutlich am unteren Ende des Preisspektrums für Gedrucktes, daß sein Kauf jedem Interessierten möglich gewesen sein dürfte, und präsentiert sich selber vehement als einen Text, der ein brennendes Thema von nationaler Bedeutung – die um sich greifende *sodomy* – allgemeinverständlich und mit dem Ziel der Förderung des nationalen Wohlergehens behandelt.

*Plain Reasons* setzt über weite Strecken *effeminacy* gleich mit *sodomy* – die Gleichsetzung wird frappierenderweise nur dort instabil, wo von der *effeminate opera* gesprochen wird. Ausführlich werden das Entstehen und die für den einzelnen Sodomiten wie für die ganze Nation katastrophalen Folgen von *effeminacy* in den Bereichen Kindererziehung, Kleidung, Bevölkerungswachstum und soldatische Stärke behandelt. Im Sprechen über *effeminacy* wird ein nationales Selbstbild kontrastiert mit einem Italienbild, in dem Italien als Inbegriff des männlichkeitsbedrohenden Fremden fungiert. Italien ist dabei die Heimat der *effeminacy* und der zwei Kräfte der Effeminierung, die England bedrohen – der Sodomie und der Oper. Beides erscheint in *Plain Reasons* als Kontamination der englischen Ordnung, die bestimmt ist von Gottes Gesetzen, der Natur und der Vernunft (S. 13 – 14). Aus Italien, "the *Mother and Nurse of Sodomy*" (S. 12), werden destruktive "*unnatural Vices*" importiert (S. 13). Die englische Männlichkeit, die durch den Einfluß Italiens zerstört wird, wird in vielen Facetten beschrieben als eine Eigenschaft, die den Mann nützlich für die Nation

---

<sup>17</sup> Vgl. zur Datierung Rictor Nortons einführenden Kommentar zum Faksimile-Nachdruck von *Plain Reasons* in *Eighteenth-Century British Erotica Part II, vol. V: Sodomites, Mollies, Sapphists and Tommies*, ed. Rictor Norton (London: Pickering & Chatto, 2004), S. 189-190.

<sup>18</sup> *Plain Reasons for the Growth of Sodomy in England: To which is added, the Petit Maitre, An Odd Sort of An Unpoetical Poem, in the Trolly-Lolly Stile* (London: Printed for A.Dodd and E. Nutt [um 1728]).



macht – in soldatischer, kommerzieller und familiärer Hinsicht. Der englische Mann ist fähig zum "management of publick and private Affairs" (S. 8) und "to serve his King, his Country, or his Family" (S. 9), sein "manly Spirit" (S. 9) ist von früher Kindheit an auszubilden durch "warlike Exercises" (S. 4), "Emulation to Knowledge" (S. 5) und "Application to Business" (S. 5). Männlichkeit ist also, so legt diese Betonung der Bedeutung der Erziehung nahe, nicht ohne entsprechende Mühen zu erreichen.

*Plain Reasons* kontrastiert diese Schilderung traditioneller englischer Männlichkeit mit einer Beschreibung der schlechten Gegenwart. Diese Beschreibung ist um die Schreckfigur des verweichlichten Schwächlings zentriert: Verzärtelnde Erziehung, die Jungen als Mädchen behandelt, schafft *effeminate men*, die sich dann im geschlechtsreifen Alter der Sodomie miteinander zuwenden – im Bewußtsein, daß sie zu schwach sind, Frauen zu befriedigen. Die im Text vorkommenden Bezeichnungen für diese defizitären Männer sind die ab etwa 1700 gängigen – "*Petits Maitres*" (S. 8) wertet sie ab als solche, die die nationalen Grenzen überschritten, sich vom Englischen ab- und dem Französischen zugewandt haben, "Fops" (S. 9) und "pretty Fellows" (S. 10) betonen eine Affinität zu einer femininen Lust am kosmetisch Verschönerten und am optisch Gefälligen.

Das dritte Kapitel von *Plain Reasons*, überschrieben "*The Italian OPERA'S and Corruption of the English Stage, and other Publick Diversions*", fügt sich ein in diese Darstellung einer schlechten Gegenwart. Das Kapitel ist zentriert um die Kontrastierung von englischer Kultur einerseits und nach England eindringender und englische Männlichkeit verdrängender italienischer Unkultur andererseits. Das Italienische erscheint dabei in zwei Formen: Der Form der Sodomie, in England seit der Renaissance gerne und oft als *Italian Vice* bezeichnet, und der Form der Oper. Die für den Zusammenhang dieser Arbeit relevante Aufgabe besteht nun darin, zu betrachten, wie die Abwertung der Oper als *effeminate* im Detail abläuft und wie dieser Ablauf mit der Darstellung der Sodomie im Text zusammenhängt.

Die Sodomie erscheint in diesem Kapitel vor allem als katholisches Phänomen. Ihr Ort ist Rom, ihre eifrigsten Anhänger sind die Kirchenfürsten – das eigentliche Skandalon ist nicht die Sodomie, sondern die in Rom stattfindende Ersetzung von Moral und Zucht durch die Orientierung am Diktat der Moden. Die Sodomiten der katholi-

schen Kirche sind so weit entfernt von jeder Disziplin, daß sie das Verwerfliche der Sodomie gar nicht mehr erkennen; diese gilt in Rom als "so trivial, and withal so modish a Sin, that not a Cardinal or Churchman of note but has his Ganymede" (S. 17). 'Mode' ist das Stichwort, an das die Ausführungen über die Londoner Opernbegeisterung anknüpfen. In diesen Ausführungen scheint auf den ersten Blick die auf den Londoner Bühnen gezeigte Oper sowohl Sympton als auch Ursache der Sodomie zu sein: Die Verdrängung des englischen Sprechtheaters durch die Sodomie erscheint als abhängiger Teil der Verdrängung englischer Männlichkeit durch italienische Sodomie. Aber diese Opposition von Sprechtheater und Oper erweist sich schnell als asymmetrisch; das englische Sprechtheater und die Männlichkeit, die es fördert, hat qualitativ andere Funktionen als die Verhinderung der Sodomie. Mit anderen Worten: Der positiv gewertete Pol der Opposition Oper einerseits – englisches Sprechtheater andererseits ist gleichzeitig Teil der Opposition Sodomie einerseits – englische Männlichkeit andererseits *und* transzendiert diese Opposition. Die Männlichkeit, über die im Bezug auf das englische Theater gesprochen wird, ist anderes und mehr als eine – modern gesprochen, 'heterosexuelle' – Abwesenheit der Sodomie.

*Plain Reasons* leitet von der Sodomie zur Oper über, indem der Text eine Gemeinsamkeit der beiden Phänomene herstellt: ihre Beliebtheit in der irregeleiteten modehörigen öffentlichen Meinung. Diese als Faktum beschriebene herrschende Meinung, daß alles Italienische dem Englischen überlegen und deshalb zu übernehmen sei, wird ironisch-satirisch gegen die Oper gewendet: Nur eine Öffentlichkeit, die so verrückt ist zu meinen, daß die Sodomie als Bestandteil überlegener italienischer Kultur eine Bereicherung Englands darstelle, ist fähig, die italienische Oper für dem englischen Theater überlegen zu halten. An genau dem Punkt, an dem es um das englische Theater geht, wird dann diese ironische Sprecherhaltung aufgegeben zugunsten einer vorgeblich objektiven Realitätsbeschreibung:

[...] we are not yet arrived to this pitch of Perfection, but much may be hoped in time: For since the Introduction of ITALIAN OPERAS here, our Men are grown insensibly more and more *Effeminate*; and whereas they used to go from a good *Comedy*, warm'd with the Fire of Love; and from a good *Tragedy*, fir'd with a Spirit of Glory; they Sit indolently and supine at an OPERA, and suffer their Souls to be Sung away by the Voices of *Italian Syrens* [...]. (S. 18)

In dieser Passage ist die Opposition englisches Sprechtheater gegen italienisches Musiktheater angesiedelt auf der Zeitachse 'gute Vergangenheit gegen schlimme Gegenwart'. Zwei Gestalten werden kurz darauf erwähnt als Inbegriff des englischen Nationaldramas: Shakespeare, dessen Stücke vom Publikum vernachlässigt werden zugunsten von Puppenspielen und Harlequinaden, und Addison mit seinem *Cato*, einer Insel im Meer des unenglischen Schauspiels, das einzige Stück "of this last age [...] proper to be exhibited to a *British* Audience".

Die Opposition, die *Plain Reasons* hier zwischen Oper und Sprechtheater errichtet, entspricht *funktional* der Opposition zwischen italienischer Sodomie und einer an Familie und Nation orientierten englischen Männlichkeit: Das Fremde verdrängt das Englische. *Inhaltlich* wird die Opposition zwischen Sodomie und 'heterosexueller' Männlichkeit abgelöst von einer Opposition zwischen zwei Formen des Schauspiels, die sich in ihren Wirkungsabsichten unterscheiden. Das Drama – Komödie und Tragödie – hat auf den Zuschauer eine aktivierende Wirkung, es erregt "the Fire of Love" oder "a Spirit of Glory". Dagegen macht die Oper "effeminate" – hier bezeichnet "effeminate" unmittelbar die passive Rezeption der Oper durch das Publikum, das in dieser passiven Rezeption seinen Status als Publikum des Dramas aufgibt: "our Men [...] sit indolently and supine at an OPERA, and suffer their Souls to be Sung away by the Voices of *Italian Syrens* [...]" (S. 18) Der Gegensatz zwischen Drama und Oper ist letztendlich der zwischen Denken und zerstreuer Unterhaltung, die Beliebtheit der Oper auf Kosten des Dramas zeigt "the Taste of the Town, and the Genius of the People; who, grown quite Lethargic with *Luxury*, and in a State of *Perdition*, dare not *think*, and only seek to be *diverted*." (S. 20)

*Plain Reasons* ruft in seinem Angriff auf die Oper explizit zwei antike Traditionslinien auf: Den Untergang Roms, für den *effeminacy* verantwortlich gemacht wird, und die Gefahren der Musik als einer Kraft, die an die Sinne statt an die Vernunft appelliert. Beide Linien konvergieren darin, daß sie die Gefahren der Verführungsmacht des Fremden betonen: Musik verführt die Sinne – in der Figur der todbringenden Sirenen, in *Plain Reasons* speziell der "*Italian Syrens*", nimmt die Musik eine menschliche Gestalt an, die ihre Gefährlichkeit allgemein sichtbar macht. *Plain Reasons* überlagert die Sirenen des antiken Mythos mit der historischen Realität des Untergangs Roms und stellt "Women Singers and Eunuch's from *Asia*" (S. 18) in die Rolle des Übertragungskanal, in dem die aus Asien kommende *effeminacy* nach Rom gebracht

wird, um dort die Männlichkeit zu zerstören, auf der Roms Imperium beruhte. Die Parallelen liegen zutage: Asiatische Musik zerstörte römische Männlichkeit und römisches Reich, italienische Musik ist gerade dabei, englische Männlichkeit und politische Macht zu zerstören.

Die im Folgenden referierten Forschungspositionen zu *Plain Reasons* lassen sich zwei Polen zuordnen: Der eine Pol (McGeary) sieht *effeminacy* als Synonym für Sodomie und versteht dementsprechend den Vorwurf, die Oper erzeuge *effeminacy*, als – sachlich nicht nachvollziehbaren – Vorwurf, die Oper mache Männer zu Sodomiten. Der andere Pol beruft sich auf Pococks Darstellung des *Civic Humanism* und sieht *effeminacy* als Dominanz der Leidenschaften, das heißt als Mangel der Eigenschaften, die den Bürger-Soldaten ausmachen; die Figuren des Fop und des sodomitischen Molly werden hier interpretiert als sekundäre Produkte einer politischen Debatte über Bürgertum und Mangel an bürgerlicher Tugend, als "discursive forms thrown off during the intense debate over 'corruption' and 'effeminacy' which gripped Britain from the time of the Glorious Revolution to that of the Seven Years' War"<sup>19</sup>. Diese Position befaßt sich nicht mit der Rolle der Oper in *Plain Reasons*; wenn man aber ihre Gedankenlinie weiterführte, würde man wohl den *effeminacy*-Vorwurf gegen die Oper so zu interpretieren haben, daß die Oper an die Leidenschaften appelliere und die Vernunft schädige.

#### Diffuser Neoklassizismus und Sodomie: McGeary

Thomas McGeary ist einer der wenigen Forscher, die sich ausführlich mit der Opernkritik im frühen 18. Jahrhundert beschäftigt haben. In der Folge seiner Dissertation, deren Hauptthese darin bestand, daß die Opernkritik motiviert und getragen worden sei von dem Willen zur Verteidigung 'neo-klassizistischer' Dogmen, hat McGeary einige kürzere Aufsätze und Handbucheinträge verfaßt. McGeary datiert – scheinbar folgerichtig angesichts der 1705 stattfindenden Premiere von *Arsinoe*, der ersten auf einer öffentlichen Londoner Bühne aufgeführten 'italienischen', d.h. durchgängig ge-

---

<sup>19</sup> Linda Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian England* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1994), S. 12.

sungenen<sup>20</sup> Oper – den Beginn der Angriffe auf die Oper auf 1705<sup>21</sup>, nämlich auf Steeles *The Tender Husband*, in dessen Prolog die neu eingeführte Oper als *effeminate* angegriffen wird:

[in 1705, Steele] introduced many themes that will recur in later criticism of opera: ridicule of the castrato, the effeminacy of opera, concern for the future of English Drama and national virtue, disdain of Italy and a well-nigh rabid fear of Catholicism [...] a year later, Steele was joined in his campaign against Italian-style opera by John Dennis.<sup>22</sup>

Das zentrale Problem dieser Darstellung besteht darin, daß McGeary Steeles *Tender Husband* als Anfangspunkt des gegen die Oper erhobenen *effeminacy*-Vorwurfs sieht und die Opernangriffe des Whig-Dramatikers John Dennis als chronologisch später. Tatsächlich ist es jedoch so, daß Dennis schon seit den späten 1690ern die Opern Lullys ebenso angreift wie die Präsenz italienischer Sänger und Musiker in London, beide Phänomene dabei immer wieder als *effeminate* bezeichnet und die Forderung nach einem männlichen und männlichkeitsfördernden englischen Sprechtheater erhebt. Wenn man chronologisch weiter zurückgeht, stellt sich noch eine Frage: Schon seit 1640 wird, im Kontext politischer Angriffe auf die Stuart-Monarchie, erstens die Bühne überhaupt oder französisch-italienisches Bühnenpersonal im Speziellen als *effeminate* und *effeminating* bezeichnet. In welchem Zusammenhang steht dies mit dem Vorkommen von *effeminacy* in den Texten, mit denen Whig-Autoren ab den späten 1690ern die Oper angreifen?

In einem Aufsatz<sup>23</sup> von 1992 untersucht McGeary den in den Jahren nach 1700 von opernkritischen Texten behaupteten Zusammenhang von Oper, *effeminacy* und Sodomie und gelangt zu der These, daß Dennis in seinem Essay *On Publick Spirit* (1711) ebenso wie der Autor von *Plain Reasons* die Oper zur Ursache für die Entstehung von Sodomie mache:

In short, Dennis (and the author of *Plain Reasons*) sees effeminate Italian opera as creating a breed of men who – by being sodomites, effeminate, and uninterested in women – are

<sup>20</sup> Vgl. zum 'italienischen' Charakter von *Arsinoe* unten, S. 150.

<sup>21</sup> Thomas McGeary, "Music Literature", in *The Blackwell History of Music in Britain, IV: The Eighteenth Century*, ed. H. Diack Johnstone, Roger Fiske (Oxford: Blackwell, 1990), S. 397-421, hier S. 398.

<sup>22</sup> McGeary, "Music Literature", S. 399.

<sup>23</sup> Thomas McGeary, "'Warbling Eunuchs': Opera, Gender, and Sexuality on the London Stage, 1705-1742", *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, 7:1 (1992), 1- 22.

part of a specific sexual sub-culture and are (what we would we now consider) male homosexuals."<sup>24</sup>

Die Betrachtung von *Plain Reasons* hat gezeigt, daß die Kausalverbindung von Oper, *effeminacy* und Sodomie im Text nicht so eindeutig ist, wie sie hier bei McGeary erscheint. Was Dennis angeht, ist zum einen festzustellen, daß in *On Publick Spirit* zwar *effeminacy* eine zentrale argumentative Stellung einnimmt, die Behandlung der Verbindung von operninduzierter *effeminacy* und Sodomie aber sehr marginal ist: Erst ganz am Schluß des Textes, in einem Satz, der eher den Eindruck eines nachträglich angefügten Gedankens als eines durchdachten Arguments macht, werden *effeminacy* und Sodomie zusammen erwähnt. Noch komplizierter wird die Lage dadurch, daß Dennis wenige Jahre vorher, 1706, in seinem *Essay on the Italian Operas* behauptet hatte, die von der Oper herbeigeführte *effeminacy* bestehe darin, daß der Effemierte sein ganzes Denken und Handeln den erotischen Imperativen der leidenschaftlichen Liebe zu einer Frau unterstelle – also gerade *nicht* gleichgeschlechtliche Sodomie treibe, sondern von seinen auf eine Frau gerichteten Begierden beherrscht werde. Was hat zwischen 1706 und 1711 zu dieser auf den ersten Blick verblüffenden Veränderung geführt, und welche Stellung hat diese Veränderung in der Geschichte des Angriffs auf die Oper? Diese Fragen beantwortet McGeary nicht. Er *kann* sie auch nicht beantworten, weil er, indem er die Angriffe auf die Oper fixiert auf die Position eines scheinbar präzise konturierten neoklassizistischen Theoriegebäudes und eine Kongruenz von *effeminacy* und Sodomie, den Blick verstellt für die lokalen Verwendungen, die politische Funktion und die situationsspezifischen Erscheinungsformen des *effeminacy*-Vorwurfs.

#### Der *effeminacy*-Vorwurf als antimodernes Motiv: Pococks *effeminate economic man*

In einem einflußreichen Aufsatz<sup>25</sup> von 1995 beschäftigt sich Michael McKeon kurz mit *Plain Reasons*<sup>26</sup> und ihrer Behandlung von *effeminacy* und Sodomie. McKeon geht es um die Verbindung zwischen Kapitalismus, modernem Patriarchat, moderner Geschlechterdifferenz und dem frühneuzeitlichen System der Sexualität – er behan-

<sup>24</sup> McGeary, "Warbling Eunuchs", S. 8.

<sup>25</sup> Michael McKeon, "Historicizing Patriarchy: The Emergence of Gender Difference in England, 1660-1760", *Eighteenth-Century Studies* 28 (1995), 295-322.

<sup>26</sup> Wobei er den Text fälschlich auf 1749 datiert; tatsächlich erschien *Plain Reasons* in diesem Jahr unter einem anderen Titel als unveränderter Nachdruck. Derselbe Datierungsfehler findet sich bei Dowling.

delt *effeminacy* als Teil der Geschichte der Sexualität. Dabei folgt er der Trumbach-These<sup>27</sup>, derzufolge um 1700 in England, den Niederlanden und Frankreich *effeminacy* zum Kennzeichen des sexuell passiven, eine weibliche Rolle einnehmenden Sodomiten werde. McKeon vereinigt binäres Geschlechtersystem, Heterosexualität und Homosexualität zu einem Komplex, dessen historische Emergenz um 1700 stattfindet:

[...] it is tempting to see the early eighteenth-century emergence of gender difference as coextensive with the emergence of 'heterosexuality,' which conceives sexual desire as normatively enacted between male and female, between different 'gender.' But if this is so, then the early eighteenth century must also be the period in which emerged heterosexuality's other, homosexuality.<sup>28</sup>

Vor diesem Hintergrund konstatiert McKeon einen Bedeutungswandel von *effeminacy* und führt als Beleg die 1749 nachgedruckte Fassung von *Plain Reasons* an. Während im 17. Jahrhundert *effeminacy* sowohl den sodomitischen Transvestiten als auch den exzessiv Frauen begehrenden Mann bezeichnen habe können, habe sich die Referenz von *effeminacy* im 18. Jahrhundert verengt auf den "exclusive sodomite": "The word 'effeminacy' had ceased by then to be able to bear both senses because effeminacy was held to signify a desire to emulate women that was plainly incompatible with sexual desire for them."<sup>29</sup> Als Beleg für diese Bedeutungsverengung von *effeminacy* dient McKeon eine Stelle in *Plain Reasons*, die die "Votaries of *Sodom* and *Effeminacy*" angreift und die Forderung aufstellt

[that] the manly and generous *Britons*, who yet survive, will take what I say into Consideration, and show themselves *Friends to the FAIR Sex*; by opposing all Inlets to the Sin of *Sodomy*, of which *Man-Kissing* is the very first. With this, all other *Effeminacies* should be abolished; and each sex should maintain its peculiar character.<sup>30</sup>

Nun ist bei der Betrachtung des Opern-Kapitels von *Plain Reasons* der Verdacht aufgekommen, daß der Zusammenhang von *effeminacy* und Sodomie zumindest dort, wo es um die Oper geht, nicht so eindeutig ist, wie McKeon ihn hier erscheinen läßt: Sind "*Sodom* and *Effeminacy*" identisch, stehen sie in einer Kausalbeziehung zueinander, sind sie Symptome voneinander oder von etwas anderem,

<sup>27</sup> Vgl. Franz X. Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, Becksche Reihe 1453 (München: Beck, 2002), S. 157. Mehr zu Trumbachs These unten, S. 184.

<sup>28</sup> McKeon, "Historicizing Patriarchy", 307.

<sup>29</sup> McKeon, "Historicizing Patriarchy", 308.

<sup>30</sup> *Plain Reasons*, S. 15f.; zit. McKeon, "Historicizing Patriarchy", 308.

Übergeordneten? Worüber sind die Geschlechtercharaktere definiert, deren Stabilisierung hier gefordert wird – über sexuelles Verhalten, über tugendhafte und sozial positive Gesinnung ("manly and generous"), über eine vom "Spirit of Glory" getragene soldatische Tüchtigkeit?

Das Problem, das sich bei McKeons Darstellung auftut, wird in einer Fußnote zu diesem Absatz deutlich:

At the same time, of course, the apprehension of 'effeminacy' in eighteenth-century England was a very general mode of social analysis that articulated a wide range of convictions, from the traditional ideology of civic humanism to the innovative ideology of sensibility; for a broad survey see G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain* (Chicago: Chicago of University Press, 1992), chapter 3.<sup>31</sup>

Die Frage, die sich hier stellt, ist: Wie lassen sich das von McKeon behauptete enge Bedeutungsspektrum von *effeminacy* und die ebenfalls von McKeon behauptete Funktion von *effeminacy* als Teil verschiedenster breiter gesellschaftsanalytischer Diskurse miteinander vereinbaren? Kann tatsächlich, wenn *effeminacy* ausschließlich eine Eigenschaft des Sodomiten bezeichnet, diese Bedeutung ein Teil verschiedenster umfangreicher Diskussionen über die Gesellschaft sein? Das würde bedeuten, daß diese Diskussion bestimmt war von der Befürchtung, die Sodomie würde zum Charakteristikum der englischen Gesellschaft und Kultur werden. Besteht nicht die Gefahr, hier die Rolle der Sodomie und der Sexualität überhaupt für die philosophischen und politischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts zu überschätzen?

McKeon verweist zu diesen Fragen auf Barker-Benfield. Bei diesem ist nun überhaupt nicht die Rede von einem Zusammenhang zwischen *effeminacy* und Sodomie. Vielmehr folgt er der zweiten großen Forschungsrichtung zu *effeminacy* im 18. Jahrhundert: Der ideengeschichtlichen These Pococks, daß *effeminacy* Teil einer antimodernen Kritik an einer angeblich effeminierenden kapitalistischen Konsumgesellschaft sei – *effeminacy* bezeichnet nach Pocock in der politischen Theorie des *civic humanism*<sup>32</sup> das Gegenteil des *citizen-soldier*, des *citizen patriot* und des *farmer-warrior*, also eine Reduktion oder Vernichtung nicht einer sexuell definierten Männlich-

<sup>31</sup> McKeon, "Historicizing Patriarchy", 320.

<sup>32</sup> Pococks schulbildende Darstellung zum frühneuzeitlichen *civic humanism* und *classical republicanism* ist *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1975).



keit, sondern der tugendhaften politischen Gesinnung und der militärischen Tüchtigkeit des Bürgers.

Im Anschluß an Pocock schreibt Barker-Benfield zusammenfassend:

Male writers recognized the large changes commercial capitalism was bringing about in Britain and tended increasingly to advocate them as signs of the progress of civilization. [...] A persistent and fundamental concern was the meaning of changed manners for manhood, traditionally bound up with classical and warrior ideals. The 'degeneracy' to which the rise of the 'monied interest' and the decline of the citizen-soldier was believed to lead to had a gender-specific dimension, expressed in the widespread use of the term, 'effeminacy.' [...] Pocock has demonstrated that, at first, economic man was characterized by doubters as 'a feminised, even an effeminate being' because, to let loose fantasies and appetites – associated with such 'female goddesses of disorder as Fortune, Luxury, and Credit' – that is, to pursue passions and to be victimized by them, was traditionally seen as female. The 'new speculative image of economic man was opposed to the essentially paternal and Roman figure of the citizen patriot.' Those who warned Englishmen that effeminacy was the inevitable effect of luxury had the most powerful of all precedents in mind, the history of the degeneracy of Rome, from virtuous republic to luxurious empire.<sup>33</sup>

Nun ist es so, daß im Opern-Kapitel von *Plain Reasons* tatsächlich die Gefahr einer Effeminierung Englands unter Verweis auf den Untergang Roms behandelt wird – aber an dieser Stelle von *Plain Reasons* ist nicht die Rede vom Effeminierungspotential einer modernen Konsumgesellschaft, sondern von dem der Italienischen Oper. Mit Pockocks These ließe sich vielleicht eine Parallele zwischen Konsumgesellschaft und Oper feststellen, die die Abwertung der Oper als *effeminate* erklären könnte. Dann würde die Oper als 'moderne' Kunstform angegriffen, so daß *effeminacy* auch hier Teil eines antimodernen Diskurses wäre. Eine Gemeinsamkeit zwischen Oper und Konsumgesellschaft bestünde dann darin, daß beide die Leidenschaften des Einzelnen erwecken und ihn diesen Leidenschaften unterwerfen – auf Kosten seiner bürgerlichen Partizipation an politischen Pflichten und Rechten. Aber in welchem Verhältnis stünde dieser Verlust des Bürger-Status dann mit der Sodomie?

---

<sup>33</sup> G.J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1992), S. 104f.

Barker-Benfield zitiert Pococks *Virtue, Commerce and History*<sup>34</sup>. Pocock schreibt dort:

[Economic man's] eighteenth-century predecessor was seen as on the whole a feminised, even an effeminate being, still wrestling with his own passions and hysterias and with interior and exterior forces let loose by his fantasies and appetites, and symbolised by such archetypically female goddesses of disorder as Fortune, Luxury, and most recently credit herself. [...] to pursue passions and to be victimised by them was traditionally seen as a female role.

*Effeminacy* wäre demnach der Zustand, der dann eintritt, wenn das in einer Marktgesellschaft unvermeidliche Gewinnstreben des Einzelnen dessen Vernunft überwältigt, indem es die Wirklichkeit durch die psychologischen Erzeugnisse der *imagination*-anfeuernden Triebe zerstört. Diese Bedeutung von *effeminacy* hätte wenig mit Sodomie zu tun, höchstens insofern, als auch der Sodomit, wie er in *Plain Reasons* erscheint, von seinen unnatürlichen Trieben überwältigt wird – aber dann wäre zu erklären, wieso ausgerechnet die Italienische Oper in diesem Sinn effeminierend, das englische Sprechtheater dagegen männlichkeitsfördernd wirken soll.

Pococks ideengeschichtlicher Ansatz führt dazu, daß er meistens im Passiv spricht. Es scheint für ihn keine Aussagesubjekte zu geben; vielmehr zeichnet er eine diffuse-Zeitgeist-Atmosphäre, in der Aussagen über *effeminacy* nicht von feststellbaren und benennbaren Sprechern gemacht werden, sondern einfach da sind. Formulierungen wie "was seen as", "was opposed to", "effeminacy was a recurrent term" tragen wenig dazu bei, zu erklären, wieso die Verwendung von *effeminacy* in der Opernkritik um 1700 nur von Whig-, in den 1720ern dann von Tory-Seite erfolgt. Nötig scheint es vielmehr, die spezifischen Orte und die Kontexte zu untersuchen, in denen von *effeminacy* gesprochen wird.

Eine solche Untersuchung liefert Linda Dowling<sup>35</sup> mit Bezug auf *Plain Reasons* – und dabei kommt sie zu einem Ergebnis, das dem McKeons genau entgegengesetzt ist: Es gehe hier bei *effeminacy* nicht um die Sexualität des Sodomiten, sondern um den Verlust der sozialen Kohärenz, der dann eintrete, wenn die Individuen primär ih-

---

<sup>34</sup> J.G.A Pocock, *Virtue, Commerce, and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), S. 114.

<sup>35</sup> Linda Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian England* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1994).

ren ökonomischen Egoisten folgten. Dowling sieht, im Anschluß an Pocock, *effeminacy* als Teil des "classical republican discourse" und als "[a] term [...] whose meaning in classical republican discourse we have only begun fully to grasp"<sup>36</sup>. Weil der klassische Republikanismus eine politische Sprache sei, deren Kern der Primat des Gemeinwohls über die Partikularinteressen des Einzelnen sei, habe *effeminacy* "nothing to do with maleness and femaleness in the modern sense", sondern mit "civic virtue"<sup>37</sup>. Der "effeminatus" der "classical republican theory" sei

always a composite or protean figure, the empty or negative symbol at once of civic enfeeblement and of the monstrous self-absorption that becomes visible in a society at just the moment in which [...] private interest has begun to prevail against those things that concern the public welfare. [...] [Effeminacy] has to do not with sexual but with civic incapacity, the dissolution of social categories which occurs when community itself has begun to dissolve into an aimless and self-regarding egoism [...].<sup>38</sup>

Diese Sicht kann erklären, warum *effeminacy* – auch im Bereich der Opernkritik – ein politischer Begriff ist, der ein Phänomen von allgemeinem politischem Interesse bezeichnet und zu politischer Reaktion auf einen negativ dargestellten Ist-Zustand aufruft. Andererseits sagt sie nichts darüber, wieso in *Plain Reasons* tatsächlich *effeminacy*, Sodomie und Oper miteinander verbunden werden – offensichtlich hängt in diesem Text *effeminacy* doch eng mit Sodomie zusammen, die als real vorhandene Gefahr für England gezeichnet wird. Auch die Frage, warum in *Plain Reasons* ausgerechnet die Oper als Ort und als Instanz der Effeminierung gezeigt wird, bleibt angesichts von Dowlings Thesen unbeantwortet – weckt die Oper mehr als das Sprechtheater die egoistischen Begierden? Und um welche Begierden sollte es sich dabei handeln – ökonomische, geschlechtliche, ästhetische? In welchem Verhältnis würden diese Begierden dann zueinander stehen? Und wieso kann überhaupt der Oper, einer auf die Bühnen Londons und ein relativ kleines Publikum beschränkte Form des Schauspiels, eine solche Macht über den globalen Zustand der Gesellschaft zugeschrieben werden?

---

<sup>36</sup> Dowling, *Hellenism and Homosexuality*, S. 5.

<sup>37</sup> Dowling, *Hellenism and Homosexuality*, S. 7.

<sup>38</sup> Dowling, *Hellenism and Homosexuality*, S. 8f.

## Der Angriff auf die Oper im *Craftsman* 1727: Parallelen und Differenzen zu *Plain Reasons*

Fast genau gleichzeitig mit dem von *Plain Reasons* vorgebrachten Angriff auf die Oper als Ort und Ursache von *effeminacy* erscheint im Frühjahr 1727 ein Text, der ebenso wie *Plain Reasons* die Oper als effeminierend abwertet. In *diesem* Text ist allerdings nicht die Rede von Sodomie, weder explizit noch implizit-angedeutet. Die für die Argumentation dieser Arbeit relevante Eigenschaft dieses Angriffs besteht darin, daß hier die Rede von der *effeminacy* der Oper, ebenso wie in *Plain Reasons*, dazu dient, vor einer Zerstörung englischer Männlichkeit durch das fremde Schauspiel zu warnen.

Dieser Angriff auf die Oper findet statt in drei im Verlauf mehrerer Wochen erschienenen Nummern (Nr. 21 vom 17.2. 1727, Nr. 27 vom 10.3.1727, Nr. 29 vom 13.3.1727) des *Craftsman*<sup>39</sup>, des wichtigsten und vielgelesenen publizistischen Organs<sup>40</sup> der von Bolingbroke geführten Opposition gegen den Premierminister Walpole. Der *Craftsman* beschreibt eine politische Taktik Walpoles, durch die Förderung der Oper die englische Nation *effeminate* zu machen, um sie als Tyrann beherrschen zu können. Der *Craftsman* behauptet, daß zwei zentrale historische Gesetze für die gegenwärtige Situation entscheidend seien: Zum einen, daß der Zustand einer Nation abhängt von "the spirit and morals of a people" (Nr. 27, S. 244), zum anderen, daß "every Nation has made either a great or inconsiderable figure in the world, as it has fallen into Luxury or resisted its temptations" (Nr. 29, S. 266).

Die Nr. 29, die gänzlich aus einer Diskussion der Oper besteht, ist um die Formulierung solcher Gesetzmäßigkeiten herum organisiert. Sie beginnt mit einem potenzierten Aufruf antiker Autoritäten. In einem Zitat aus einem Abschnitt von Ciceros *De legibus* stimmt Cicero zwei Sätzen Platons zu: Daß die Musik streng zu kontrollieren sei wegen ihres immensen Wirkungspotentials auf die Seelen der Einzelnen wie auf die Sitten, die den Charakter eines bestimmten Staates bestimmen, und daß allen musikalischen Innovationen (wie sie, so impliziert der *Craftsman*, die Oper darstellt) größtes Mißtrauen entgegenzubringen sei.

---

<sup>39</sup> Im Folgenden zitiert nach der Sammelausgabe: *The Craftsman: Being a Critique on the Times. The Third Edition* (London: Printed for R. Francklin, 1727).

<sup>40</sup> Vgl. zur Rolle der Zeitschriften als eines zentralen politischen Mediums in den 1720ern Michael Harris, "Print and Politics in the Age of Walpole", in *Britain in the Age of Walpole*, ed. Jeremy Black (Houndmills: MacMillan, 1984; repr. 1994), S. 189-210.

*Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest quanta fit sis vis in utramque partem; namque et incitat languentes & languefacit excitatos; et tum vemittit animos, tum contrahit; civitatumque hoc multarum in Graecia interfuit, antiquum vocum servare modum: quorum mores lapsi ad mollitiam, pariter sunt immutati cum cantibus; aut hac dulcedine, corruptelaque depravati. (Nr. 29, S. 264)<sup>41</sup>*

Musik erscheint hier als Ort kultureller und politischer Identität, durch die Einführung von schädlichen Formen der Musik wird diese Identität zerstört. Gerade weil die Musik nicht an die Vernunft, sondern an die Sinne appelliert, beherrscht sie die Seelen: "[music] exerts a willing tyranny over the mind, and forms the ductil soul into whatever shape the melody directs" (Nr. 29, S. 270). So erscheint die Musik als die kulturbestimmende Kraft an sich, die "soft Italian Musick" (Nr. 29, S. 271) der Oper wird gezeichnet als die von außen kommende Macht, die das Englische zerstört. "Soft" ist an dieser Stelle ein Synonym von *effeminate*; der Angriff des *Craftsman* auf die Oper behauptet als Eigenschaft der *softness* und *effeminacy* der Oper, daß diese Eigenschaften sich auf das Publikum der Oper übertragen: Die "soft effeminate inventions and wanton entertainments" (Nr. 27, S. 244), die "unmanly Diversions" (Nr. 29, S. 267) der Oper schaffen eine "effeminate race of People" (Nr. 29, S. 267).

Die Bezeichnung der Oper als "unmanly Diversions" erinnert an die Passage von *Plain Reasons*, die das vernunftorientierte englische Sprechtheater kontrastiert mit der Gier des Opernpublikums nach Zerstreuung. Diese Parallele zwischen den beiden Texten suggeriert eine gewisse Etabliertheit und Abrufbarkeit der Opposition Männlichkeit/englisches Sprechtheater gegen *effeminacy*/italienische Oper, ohne daß beim Abrufen dieser Opposition zwangsläufig die Rede von Sodomie sein müßte. Im folgenden Teilkapitel wird es darum gehen, welche Perspektiven sich eröffnen, wenn man im Hinblick auf diese Opposition die Semantik von *effeminacy* ausblendet und

---

<sup>41</sup> *Mollitia*, ein zentraler Begriff an dieser Stelle, ist das lateinische Äquivalent zur englischen *effeminacy*, so daß die Frage, wie *mollitia* und *mollis* ins Deutsche übersetzt werden, den Übersetzer vor grundlegende Entscheidungen stellt. Eine Übersetzung als 'Verweichlichung' bzw. 'weichlich' scheint angebracht: "Ich stimme Plato zu, daß nichts so leicht in die zarten und weichlichen Seelen eindringt wie die unterschiedlichen Klänge des Gesangs; es läßt sich kaum beschreiben, wie groß ihre Macht ist, das eine wie das andere zu bewirken. Denn sie spornen die Trägen an und machen die Lebhaften matt; mal entspannen sie den Geist, mal spannen sie ihn an; und vielen Städten Griechenlands lag daran, die alte Form des Gesangs zu bewahren; ihre verweichlichten Sitten änderten sich in dem Maße wie die Musik: Sie wurden durch den Reiz und die Verführung dieser Klänge verdorben."

die pragmatischen *Funktionen* des Sprechens über Schauspiel und *effeminacy* betrachtet.

### 1.3 Die Frühe Neuzeit: *effeminacy* und kulturelle Alterität

#### *Effeminacy* als prähomosexuelle Kategorie: Traditionen und Brüche

Die *Gay and Lesbian Studies* der letzten Jahrzehnte haben deutlich gemacht, daß das, was wir als 'Homosexualität' kennen, eine ebenso historisierungsbedürftige Kategorie wie *effeminacy* ist. Unabhängig davon, welche Folgerungen man aus der Historizität von 'Homosexualität' zieht, ist vor allem eins zu beachten: Es führt in die Irre, zwischen frühneuzeitlicher *effeminacy*, frühneuzeitlicher *sodomy* und moderner *homosexuality* eine Beziehung der stabilen Kongruenz oder linearen Entwicklung anzunehmen. Zum einen ist es anachronistisch, das moderne System der Sexualität auf die Frühe Neuzeit zu projizieren. Was heute 'Homosexualität' heißt, hat einen historischen Vorläufer in der *sodomy*, aber zwischen diesen beiden Kategorien besteht keine eindeutige oder stabile Beziehung. Zum anderen ist, synchron betrachtet, um 1700 auch die Beziehung zwischen *sodomy* und *effeminacy* alles andere als eindeutig oder stabil. Manchmal erscheint *effeminacy* als Ursache und als Folge der Sodomie, an anderen Orten aber wird von *effeminacy* gesprochen, ohne daß *sodomy* dabei erwähnt wird. Das Verhältnis von moderner *homosexuality* und frühneuzeitlicher *effeminacy* ist also mindestens zweifach gebrochen – einmal diachron, einmal synchron.

Die Forschung der letzten Jahre, insbesondere Arbeiten aus dem Bereich der *Queer Studies*, arbeitet zunehmend die "logischen Brüche und Inkohärenzen der Diskurse über Homo- und Heterosexualität"<sup>42</sup> heraus. Weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit wird mit der Kategorie 'Homosexualität' eine widerspruchsfreie und logisch kohärente Beschreibung eines Phänomens geliefert, das mit naturwissenschaftlicher Exaktheit festzustellen wäre. Der Versuch, Homosexualität anzusehen als ein Faktum, dessen richtiger Erkenntnis diejenigen, die darüber sprechen, sich in unterschiedlichen Graden annähern, führt in unauflösbare Widersprüche. Sinnvoller scheint es, danach zu fragen, welche – möglichst präzise formulierten – diskursiven

---

<sup>42</sup> Andreas Kraß, "Queer Studies – eine Einführung", in *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, ed. Andreas Kraß, edition suhrkamp 2248 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 7-28, hier S. 9.

Funktionen eines jeweiligen Sprechens über 'Homosexualität' sich rekonstruieren lassen.

Die unmittelbare Frage, die sich aus dem Befund der Historizität von 'Homosexualität' ergibt, ist offensichtlich: Wenn 'Homosexualität' Teil eines modernen Systems der Sexualität ist, was gab es dann vorher? Diese Frage berührt gleichzeitig den Kern des historisierenden Verständnisses von *effeminacy*: Wie sehen historisch spezifische Formen des Verhältnisses von *effeminacy* und Homosexualität aus?

In einem konzisen und sehr überzeugenden Aufsatz<sup>43</sup> hat David Halperin ein Schema von mehreren prähomosexuellen "Diskurstraditionen" ausgearbeitet, die alle "ihre eigene Logik, Autonomie, Dichte, Besonderheit und überzeitliche Kontinuität haben [...], obwohl jede auch verschiedenen Rissen und Brüchen unterliegt"<sup>44</sup>. Das Bild, das Halperin von der Geschichte der Sexualität zeichnet, ist eines der überaus komplizierten Überlagerung von Kontinuitäten und Brüchen, von großen Konstanten und verwirrender Heterogenität. Aus diesem Komplex isoliert Halperin vier prähomosexuelle Kategorien: Päderastie, Effeminiertheit, Freundschaft und Passivität. Aus Halperins Ausführungen zur Kategorie Effeminiertheit möchte ich wegen ihrer grundlegenden Bedeutung eine längere Passage zitieren.

Insbesondere sollte Effemination klar von männlicher homosexueller Objektwahl oder männlich gleichgeschlechtlicher sexueller Präferenz unterschieden werden – und dies nicht nur aus dem sattsam bekannten Grund, daß Männer effeminiert sein können, ohne homosexuell zu sein, und umgekehrt. Vielmehr lohnt es sich, Effemination als selbständige Kategorie zu betrachten, weil sie lange Zeit als Symptom eines Exzesses dessen definiert wurde, das wir *heterosexuelles* wie auch homosexuelles Begehren nennen können. [...] Effemination hat nicht immer Homosexualität impliziert. In mehreren europäischen Kulturtraditionen konnten Männer als 'weich' oder 'unmännlich' bestimmt werden (*malakos* im Griechischen, *mollis* im Lateinischen und seinen romanischen Derivaten), weil sie entweder Invertierte oder Passive waren – weil sie *weibisch* waren oder die Geschlechterrollen vertauschten und gern von Männern penetriert wurden –, oder im Gegenteil, weil sie *Frauenhelden* waren, weil sie von männlichen Geschlechternormen abwichen, sofern sie die sanfte Option der Liebe der harten Option des Krieges vorzogen. In der europäischen Kultur

<sup>43</sup> David M. Halperin, "Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität", in *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, ed. Andreas Kraß, edition suhrkamp 2248 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 171-220.

<sup>44</sup> Halperin, "Wegweiser", S. 179.

militärischer Eliten, von der Antike bis zur Renaissance, gehörten zur normativen Männlichkeit Härte, Zügelung des Appetits und Beherrschung des Lusttriebs. [...] Männer, die [...] die Gesellschaft des Wettkampfs um der Liebe und Gesellschaft der Frauen willen verließen, die ein dem Vergnügen geweihtes Leben führten, die liebten anstatt Krieg zu führen, inkarnierten das klassische Stereotyp der Effemination. [...] Effemination hat traditionellerweise als Zeichen heterosexuellen Exzesses bei Männern fungiert.<sup>45</sup>

Diesem Zitat ist zunächst nicht viel hinzuzufügen – es beschreibt mit großer Treffsicherheit die Ambivalenzen von *effeminacy*, wie sie in *Plain Reasons* und im *Craftsman* feststellbar waren und wie sie überhaupt Texte aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert durchziehen. In Texten aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert bildet sich ein weitaus eindeutigeres Bild: Hier bezeichnet *effeminacy* einen Verlust von Männlichkeit, der dann entsteht, wenn die erotischen Affekte und die Begierden eines Mannes sich im Übermaß auf eine Frau richten. Im Textkorpus dieser Arbeit ließe sich als paradigmatisch für diese Entwicklung die schon erwähnte Zäsur zwischen John Dennis' 1706 erschienenem *Essay on the Italian Operas* und seinem 1711 erschienenen *Essay on Publick Spirit* anführen: 1706 bezeichnet *effeminacy* den Effekt übermäßigen Begehrens einer Frau, 1711 bezeichnet *effeminacy* eine Eigenschaft des Sodomiten.

Tatsächlich gibt es eine starke Position der *Queer Studies*, die eine solche Zäsur ausmacht: Die nach den Arbeiten Randolph Trumbachs als Trumbach-These bekannte Position sieht an einem klar bestimmbar Punkt, in den Jahren um 1700, die Emergenz einer *gay subculture* in London, und behauptet, daß erstens bei der Diskursivierung dieser Subkultur *effeminacy* gleichgesetzt wurde mit Sodomie, zweitens diese Gleichsetzung den neuen stabilen Inhalt von *effeminacy* bildete. Für den ersten Teil der These spricht, daß in der Tat um 1700 eine Welle von Texten erscheint, die sich mit einer immer als nie zuvor gesehen dargestellten Londoner Subkultur der Sodomiten befassen, und daß in diesen Texten die Verbindung von *effeminacy* und *sodomy* eine wichtige Rolle spielt. Andererseits wird – meines Erachtens zu Recht – die These, daß ab 1700 eine Gleichsetzung von *effeminacy* und *sodomy* stabil sei, von vielen neueren Arbeiten<sup>46</sup> als zu wenig differenzierend angegriffen. Eine erste Folgerung aus der Forschungsdebatte könnte lauten, daß es angesichts einer auch im achtzehn-

---

<sup>45</sup> Halperin, "Ein Wegweiser", S. 181-183.



ten Jahrhundert bestehenden Ambivalenz von *effeminacy* lohnend ist, die diskursive Funktion und die Kontexte des Auftretens von *effeminacy* zu betrachten. Ein solches Vorgehen könnte auch dazu beitragen, eine Unklarheit zu beseitigen, die daraus entsteht, daß eine Suche nach spezifischen Mustern oder Regelmäßigkeiten in diesem Bereich kaum stattfindet: Gerade die Arbeiten, die die Trumbach-These als zu wenig differenziert angreifen und die Instabilität der Verbindung von *effeminacy* und *same-sex desire* betonen, neigen dazu, die Verteilung dieser Verbindung mit unscharfen Adverbien wie "[m]ostly"<sup>47</sup>, "[o]ften"<sup>48</sup>, "unevenly"<sup>49</sup>, "sometimes"<sup>50</sup> zu bezeichnen.

### Die funktionalen Parallelen von *effeminacy* und Sodomie: Männlichkeitsbedrohung und kulturelle Alterität

Angesichts der ambivalenten Beziehung von *effeminacy* und *sodomy* liefert insbesondere eine jüngere Arbeit zu den diskursiven Funktionen von *sodomy* wichtige Anhaltspunkte für das Unternehmen, analog die Funktion von *effeminacy* zu betrachten: In Cameron McFarlanes *The Sodomite in Fiction and Satire, 1660 – 1750* (1997) findet sich eine Fülle von Beobachtungen und Thesen, die für die vorliegende Arbeit wichtig sind.

McFarlane betont, daß wir *sodomy* nicht gleichsetzen dürfen mit der modernen *homosexuality* – das hieße, moderne *systems of sexuality* auf die Vergangenheit zu projizieren, und würde die Gefahr eröffnen, eine teleologische Erzählung zu konstruieren, in der die frühneuzeitliche *sodomy* erscheint als ein Schritt auf dem Weg zur modernen homosexuellen Identität<sup>51</sup>. Gerade diese Vorstellung einer "essentialized homosexual identity" führt in das Patt zwischen essentialistischen und konstruktivistischen Positionen: Beide vernachlässigen im selben Zug, in dem sie die Frage nach einer solchen homosexuellen Identität stellen, die Frage, welche sozialen, kulturellen

---

<sup>46</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (London: Cassell, 1994), Linda Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian England* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1994), Joseph Bristow, *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885* (Birmingham: Open University Press, 1995), E.J. Clery, *The Feminization Debate in Eighteenth-Century England: Literature, Commerce and History* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004).

<sup>47</sup> Sinfield, *Wilde Century*, S. 27.

<sup>48</sup> Sinfield, *Wilde Century*, S. 27.

<sup>49</sup> Sinfield, *Wilde Century*, S. 41.

<sup>50</sup> Bristow, *Effeminate England*, S. 2.

<sup>51</sup> Cameron McFarlane, *The Sodomite in Fiction and Satire, 1660-1750* (New York: Columbia University Press, 1997), S. 5.

und politischen *Funktionen* das Sprechen über *sodomy* und Homosexualität hat. Insbesondere in der Forschung zur Restauration und zum achtzehnten Jahrhundert wird diese Frage oft marginalisiert oder beantwortet mit einem teleologischen Modell – in diesem Modell erscheint dann die Zeit um 1700 als Punkt des Übergangs, "that point at which homosexuality shuffled off its cloak of confusion to don the garment of recognizable modernity"<sup>52</sup>.

Mit diesem Punkt ist der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit berührt, und McFarlane beschreibt im weiteren die Kurzschlüsse der Forschungsdebatten, um dann eine Forderung zu erheben, die einer der Fixpunkte dieser Arbeit sein wird. McFarlane weist darauf hin, daß die Forschung zur *gay subculture* Londons, die um 1700 plötzlich in einer Reihe von Texten erscheint, insofern anfechtbar ist, als sie dazu neigt, diese Texte für eine Dokumentation sozialer Realität zu halten, und dabei die Funktionen der diskursiven Präsenz von *sodomy* ignoriert. McFarlane formuliert hier den Leitsatz "discursive presence does not necessarily indicate an undistorted cultural reality"<sup>53</sup>. Eine Orientierung an diesem Leitsatz kann dazu führen, festgefahrenen Debatten über eine 'homosexuelle Identität' neue Impulse zu geben:

If the debate has been found wanting, if it has unproductively circled back upon itself, it is because essentialism vs. constructionism has too frequently structured enquiry as though the only question to be asked is when did a recognizable homosexual identity 'emerge.' As such, all inquiry within the terms of this debate operates on a system of presence or absence; its touchstone, its referent, is inevitably, on *both* sides, an essentialized homosexual identity which is said either to exist, to be 'emerging', or not yet to exist. [...] [this] can prevent us from asking questions about the 'larger' social processes that invest terms like *homosexual*, *sodomite*, *lesbian*, and *gay* not only with personal meaning but also with social and historical meaning, questions about how these terms operate, and how they intersect with other social structures that produce meaning.<sup>54</sup>

Mit anderen Worten: Wenn Fälle des Sprechens über *sodomy* oder *effeminacy* gegeben sind, ist die interessante Frage weniger die, ob hier an einem bestimmten Zeitpunkt eine bestimmte Phase in der Entwicklungsgeschichte der Homosexualität erreicht ist, sondern vielmehr die, welches Interesse jemand in einer bestimmten Situa-

---

<sup>52</sup> McFarlane, S. 12-13.

<sup>53</sup> McFarlane, S. 62.

<sup>54</sup> McFarlane, S 12.

tion daran hat, über Homosexualität, Sodomie oder *effeminacy* zu sprechen, und in welchen Zusammenhängen dieses Sprechen stattfindet.

Das Ausschlaggebende ist nun, daß in den in dieser Arbeit untersuchten englischen Texten *effeminacy* und *sodomy* in einer funktionalen Hinsicht äquivalent sind: Das Sprechen sowohl über *sodomy* als auch über *effeminacy* dient dazu, eine binäre Opposition zwischen einem nicht näher spezifizierten Englischen und dem Fremden zu errichten und vor einer Bedrohung des Eigenen durch das Eindringen des Fremden zu warnen. Für das Sprechen über *sodomy* zeichnet McFarlane diese Funktion nach, für das Sprechen über *effeminacy* ist diese Funktion bislang eher im Dunkeln geblieben.

In der Figur des Sodomiten sind, so McFarlane, sexuelle und politische Transgressionen überlagert: "the sodomite is often made to bear a meaning that is only partly sexual and appears, instead, as a refigured and condensed representation of a variety of class, economic, and political transgressions"<sup>55</sup>. Das Sprechen über *sodomy* in der Frühen Neuzeit beschreibt das Eindringen der Sodomie, die immer von außen, aus den katholischen Ländern kommt, als globales Eindringen des Fremden in eine Ordnung, die durch dieses Eindringen niemals verbessert, sondern immer nur bedroht wird – "the sodomite comes to stand as the domestic embodiment of foreign corruption"<sup>56</sup>. Nun ließe sich fragen, ob *sodomy* damit eine Metonymie für 'kulturelle Differenz und kultureller Kontakt' sei – womit wieder in die Richtung gefragt wäre, ob hier 'eigentliches' von 'uneigentlichem' Sprechen zu unterscheiden sei. Diese Frage läßt sich meines Erachtens nicht überzeugend beantworten, ohne dabei ungesicherte Grundannahmen zu treffen – wir können nicht wissen, wie die Leute 'wirklich' über Sodomie dachten, ob Sodomie 'wirklich' allgemein als große Gefahr für die Nation betrachtet wurde oder 'nur' Bestandteil manipulativer Rhetorik war, ob die Leser der Texte 'wirklich' die eigene Männlichkeit in Gefahr sahen oder auch nur den kulturellen Kontakt mit katholischen Ländern wirklich für eine Gefahr hielten. Dennoch ist für diese Arbeit schon eine Grundlage gelegt mit der Feststellung, daß im Textkorpus das Sprechen über *effeminacy* dazu dient, die Bühne als Ort zu behandeln, am dem das Fremde, Katholische nach England kommt.

---

<sup>55</sup> McFarlane, *The Sodomite in Fiction and Satire*, S. 23.

<sup>56</sup> McFarlane, S. 56-57.

## Gottsched als deutscher Parallelfall: Die fremde Oper gegen die deutsche Nation und ihr Drama

Ein deutscher Parallelfall zu *Plain Reasons* und dem *Craftsman* demonstriert, daß im frühen 18. Jahrhundert in der Diskussion über das Schauspiel in protestantischen Gebieten die Verwendung der Opposition zwischen Männlichkeit und Unmännlichkeit dazu dient, vor dem Hintergrund einer Wirkungsästhetik der Bühne die italienische Oper als Bedrohung für ein nationales Sprechtheater anzugreifen. Zwischen 1728 und 1732 behandelt Gottsched, ab 1730 Professor der Poesie in Leipzig, in einer Reihe programmatischer Schriften<sup>57</sup> genau dieses Thema. Was in den englischen Texten *effeminacy* heißt, tritt bei Gottsched auf als 'Weichlichkeit' und 'Weibischkeit', und ebenso wie dort werden die Italiener als "ein wollüstiges und weichliches Volk"<sup>58</sup> beschrieben. Dieser italienische Nationalcharakter wird im selben Zug genannt wie der Verstoß der "Narren-Possen" italienischer Schauspiele gegen die Grundregeln der Poesie und die Bedrohung, die vom "bloßen Sinnenwerk" der Oper auf deutsche Männlichkeit und vernunftorientiertes deutsches Schauspiel ausgeht:

Ich sehe überdas die Opera so an, wie sie ist: nämlich als eine Beförderung der Wollust, und Verderberinn guter Sitten. Die zärtlichsten Töne, die geilesten Poesien, und die unzüchtigsten Bewegungen der Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorsichtigen Gemüter, und flößen ihnen ein Gift ein, welches ohnedem von sich selbst schon Reizungen genug hat. Denn wie wenige giebt es doch, die allen solchen Versuchungen, die sie auf einmal bestürmen, zugleich widerstehen können? So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzt, und wir werden den weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollten. [...] So ist denn die Oper ein bloßes Sinnenwerk: der Verstand und das Herz bekommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet; nur das Gehör wird geküzelt und betäubet: die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch ein gar zu kützliches Urteil, die ganze Lust unterbreche.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. Helen Watanabe-O'Kelly, "Barthold Feind, Gottsched, and *Cato* – or Opera Reviled", *Publications of the English Goethe Society* N.S. 55 (1985), 107-123.

<sup>58</sup> Es liegt keine Gottsched-Ausgabe vor, die einen vollständigen Text der in späteren Auflagen stark veränderten Erstausgabe der *Critischen Dichtkunst* bietet, so daß hier nach zwei Ausgaben zitiert werden muß. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, RUB 9361 (Stuttgart: Reclam, 1972), S. 12-196, hier S. 181.

<sup>59</sup> Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke. Sechster Band, zweiter Teil. Versuch einer Critischen Dichtkunst: Anderer Besonderer Theil*, hrsg. Joachim Birke, Brigitte Birke (Berlin/New York: de Gruyter, 1973), S. 368f.

*Plain Reasons*, der *Craftsman* und Gottscheds *Critische Dichtkunst* unterscheiden sich markant voneinander in ihrer Materialität (einzelne Nummern einer politischen Zeitschrift vs. ein billiges dünnes Pamphlet vs. eine umfangreiche gelehrte Abhandlung) und ihrem Text-Status (eine von einem prominenten Politiker geführte Zeitschrift vs. ein anonymes Autor vs. ein beamteter Gelehrter). Dennoch sagen alle drei Texte dasselbe über die analogen Oppositionen zwischen Männlichkeit und Unmännlichkeit und zwischen vernunftbasiertem nationalen Theater und sinnorientierter italienischer Oper.

Anders als die englischen Texte beschreibt Gottsched ausführlich, wie der Konflikt zwischen nationalem Theater und Oper abläuft. Dabei erscheint die Oper als Innovation aus "Welschland"<sup>60</sup>, während das nationale Theater immer schon besteht. Das nationale Theater erfüllt die universelle Aufgabe der Poesie: Die Belehrung "des menschlichen Geschlechts"<sup>61</sup> und die "Besserung des menschlichen Herzens"<sup>62</sup>; im Bereich der Bühne wird diese Aufgabe durch die Funktion der Tragödie erfüllt, "die Gemüts-Bewegungen der Zuschauer auf eine der Tugend gemäße Weise zu erregen"<sup>63</sup>. Demgegenüber ist die Oper ein illegitimer Eindringling im Gebiet der Poesie: Während die "besondere Art der Schauspiele [...], die man eine Opera nennet"<sup>64</sup>, vorgibt, "ein ganz nagelneues Stück in der Poesie"<sup>65</sup> zu sein, hat sie tatsächlich keinen Platz im System der Poesie, sie ist keine Nachahmung der Natur, sondern voller Phantastereien und fördert nicht die Tugend der Zuschauer, sondern macht sie weichlich und unmännlich.

Hier ist also das Gegenteil italienischer Weichlichkeit die Tugend des Mannes, den das deutsche Theater aus seinem Zuschauer machen soll. Dieser Mann ist definiert über sein stabiles, berechenbares Verhalten in den Wechselfällen des Lebens: "Wer hats sich träumen lassen, die Leute durch das unverständliche Singen weibischer Castraten, gelassener im Unglück, standhaffter im Leiden, und gesetzter im Guten zu machen?"<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> Gottsched, *Ausgewählte Werke*, S. 363.

<sup>61</sup> Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 32.

<sup>62</sup> "Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen" (1729), in Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, RUB 9361 (Stuttgart: Reclam, 1972), S. 3-11, hier S. 9.

<sup>63</sup> Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 162.

<sup>64</sup> Gottsched, *Ausgewählte Werke*, S. 361.

<sup>65</sup> Gottsched, *Ausgewählte Werke*, S. 365f.

<sup>66</sup> *Der Biedermann*, LXLV, 178; zit. nach Watanabe-O'Kelly, "Barthold Feind, Gottsched, and *Cato*", S. 109.

Das, was Gottsched über die Wirkungsweise der Bühne sagt, stärkt die These, daß der Grund dafür, daß die Opposition Männlichkeit – Unmännlichkeit in der Diskussion über das Schauspiel, nicht aber in der Diskussion anderer Gattungen so zentral ist, in der spezifischen Medialität der Bühne liegt. Zwar kann für Gottsched auch das Schreiben deutscher Gedichte dann verdorben werden, wenn die Autoren sich orientieren am Vorbild der "geilen Italiener [...], die ihrer Feder so wenig als ihren Begierden ein Maß zu setzen wissen"<sup>67</sup> – als Beispiele für solche Autoren, die bei "unzüchtigen Gemütern" "Geilheit"<sup>68</sup> erregen, werden Hofmannswaldau und Lohenstein genannt. Dennoch ist die Bühne der Ort der "Beförderung der Wollust" und der "geilsten Poesien", also dessen, was laut Gottsched Verweichlichung schafft – *aber* sie ist auch der potentielle Ort der Förderung von Tugend. Schauspiele erregen die Affekte "weit lebhafter" als andere Gattungen, können also weitaus mehr als die Schrift sowohl positive als auch negative Wirkungen auf den Zuschauer entfalten. Die reale unmittelbare Präsenz des Dargestellten auf der Bühne wirkt stärker auf den Zuschauer, als die Schrift auf den Leser wirkt, "weil die sichtbare Vorstellung der Personen weit empfindlicher rühret als die beste Beschreibung"<sup>69</sup>.

Gerade in diesem Wirkungspotential der Bühne, und nicht in der Schriftlichkeit, liegt, so expliziert Gottsched und so deuten auch die englischen Texte an, die Chance, auf breiter Front der verderblichen Wirkung der Oper durch ein nationales Sprechtheater entgegenzuwirken. *Plain Reasons* erwähnt kurz Addisons *Cato* (1713) als Inbegriff des nationalen Dramas und als wichtigsten Widersacher der Oper, ohne diese Funktionszuschreibung zu begründen – angesichts der Stellung des Autors und des Publikumserfolgs des Stücks braucht der Text seinem englischen Publikum nichts weiter zu erklären. Anders Gottsched: Auch er erhebt *Cato* zum Inbegriff des nationalen Schauspiels und zum Vertreiber der Oper, erklärt aber seinen deutschen Lesern in der "Vorrede" zu seiner Adaption des Stücks, warum er das tut. In dieser Vorrede bekommt *Cato* als "herrliches Muster" der Tragödie die Funktion, "ganze[n] Nationen"<sup>70</sup> zur Grundlage zu werden für die Durchsetzung eines eigenen Schauspiels gegen die Oper und gegen die italienischen Komödien. Gottsched macht *Cato* zum Exempel der Tragödie überhaupt am selben Ort, an dem er die Tragödie defi-

<sup>67</sup> Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 52.

<sup>68</sup> Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 51.

<sup>69</sup> Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 33.

<sup>70</sup> "Vorrede zum Sterbenden Cato" (1732), in Gottsched, *Schriften zur Literatur*, S. 197-212, hier S. 197.

niert über ihre Vorbildfunktion für den Zuschauer, dem Vorbilder für ein an den Forderungen der Nation orientiertes Handeln gezeigt werden sollen: *Cato* habe die Aufgabe der Tragödie in exemplarischer Weise erfüllt, indem Cato hier "als der redlichste Patriot, der tugendhafteste Mann"<sup>71</sup> dargestellt sei.

Gottscheds Angriff auf die Oper ist vor kurzem von Bernhard Jahn überzeugend analysiert worden<sup>72</sup>. Jahn geht nicht auf die Parallelen zwischen Gottsched und den englischen Texten ein, kommt aber zu dem Ergebnis, daß Gottsched die Oper angegriffen habe aus der Position und mit den Argumentationsmustern eines logozentrischen Texttheaters. Jahn zeichnet folgendes Bild: Die Oper brachte eine Sinnlichkeit auf die Bühne, die sich der Diskursivierung entzog und damit unvereinbar war mit dieser Norm des Texttheaters. Die Oper erscheint bei ihren deutschen Gegnern als ein Kunstphänomen, das sich der poetologischen Diskursivierung widersetzt und keinen Ort im poetologischen System hat. In der Sinnlichkeit der Opernaufführung manifestiert sich, so die zentrale Aussage der Abwehrbewegung gegen die Oper, das Fleischliche als Gegensatz des Geistigen. Durch synästhetische Darstellungen auf der Bühne nutzt und demonstriert die Oper die Täuschbarkeit der Sinne; indem sie die Liebesthematik zum Kern ihrer Sujets und ihrer Wirkungsabsicht erhebt, macht sie die fleischlichen Begierden des Zuschauers zum Ziel ihrer sinnlichen Verführungen.

Die Zentralität der Liebe in der Oper ist der Hauptangriffspunkt Gottscheds und der Punkt, an dem er von 'Verweichlichung' und 'Weibischkeit' spricht. In der Oper, deren Ziel das "Vergnügen des Zuschauers"<sup>73</sup> ist, "wird die Sprache entmachtet, weil der Körper und die Sinne direkt affiziert werden können"<sup>74</sup>. Die Oper inszeniert Liebe als präsentischen Augenblick in einer erotischen Gegenwelt; damit verweichlicht sie den Zuschauer, dessen Affekte von diesem sinnlichen Schauspiel gefangengenommen werden:

Die Hingabe des Publikums wird in der zeitgenössischen rationalistischen Kritik negativ gewertet und als Verweichlichung beschrieben. Galt der wollüstige Rezipient ohnehin schon als verweichlicht, so leisten nun besonders die

---

<sup>71</sup> Vorrede zum *Sterbenden Cato*", S. 204.

<sup>72</sup> Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)* (Tübingen: Niemeyer, 2005).

<sup>73</sup> Jahn, *Die Sinne und die Oper*, S. 190.

<sup>74</sup> Jahn, *Die Sinne und die Oper*, S. 277.

italienischen Opern mit ihrer Dominanz der Musik über den Text der Effeminierung weiteren Vorschub.<sup>75</sup>

Wenn Jahn hier die Angriffe auf die Oper einordnet in den Zusammenhang einer "rationalistischen Kritik", so ist damit einerseits eine literaturgeschichtliche Einordnung gewonnen, andererseits gerät etwas aus dem Blick. Tatsächlich ist in diesen Angriffen das Sprechen über den Gegensatz von Vernunft und Sinnlichkeit zentral – poetologisch zeigt Vernunft sich in der Übereinstimmung mit den Regeln der Poesie, der Regelmäßigkeit. Wenn man allerdings die Angriffe auf die Oper reduziert auf 'poetologischen Rationalismus', so wird die kulturdifferenzierende und -wertende Funktion der Opposition zwischen männlichem Sprechtheater und unmännlichem Musiktheater marginalisiert. 'Rationalismus' ist zunächst nicht auf einzelne Länder oder Konfessionen beschränkt; überhaupt ist 'Rationalismus' ein unscharfer Begriff – kein Opernproduzent des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts würde sagen, daß das, was er tue, nicht rational sei, und warum sollten wir denjenigen, die das Gegenteil behaupten, mehr glauben als ihm? 'Vernunft' und 'Rationalismus' gehören zu jenen ideologisch zentralen Worten, deren Zweck darin besteht, daß verschiedenste Positionen die Notwendigkeit des mit ihnen Bezeichneten anerkennen, aber in kontroversen Diskussionen die verschiedensten Inhalte dieser Worte zu finden sind. Zielführender scheint mir, das Sprechen über Männlichkeit und Unmännlichkeit in den Angriffen auf die Oper zu betrachten als eine Weise, in prägnanter Form über eine Überlegenheit der protestantischen Kultur über die katholisch-romanische Kultur zu sprechen. Diese konfessionell-kulturelle Differenz, nicht aber ihre Wertung, kann, anders als die Differenz Vernunft – Unvernunft, von allen Beteiligten anerkannt werden: Wohl kein italienischer oder französischer Opernproduzent des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts würde bestreiten, daß diese Differenz besteht, er würde sie nur ganz anders bewerten als die englischen oder nord- und mitteldeutschen Texte, die die Oper angreifen.

---

<sup>75</sup> Jahn, *Die Sinne und die Oper*, S. 341.



#### 1.4 Die Bezüge zu antiken Traditionen des Sprechens über Männlichkeit und Schauspiel

Im vorhergehenden Teilkapitel ist deutlich geworden, daß die Texte, die das Musiktheater als *effeminate* angreifen, damit eine kulturelle Differenz als Differenz zwischen Männlichkeit und Unmännlichkeit behandeln. Die Texte, die so vorgehen, greifen damit – oftmals explizit – zurück auf eine antike Parallele: Viele griechische und römische Texte, von Autoritäten wie Plato, Aristoteles, Sallust, Tacitus, Cicero, fassen die Differenz gegenüber einem über seine umfassende Alterität definierten Kulturraum 'Asien'<sup>76</sup> in die Opposition von Männlichkeit und *malakia* bzw. *mollitia*, den entsprechenden Äquivalenten von *effeminacy*. Die englischen Texte, die von englischer Männlichkeit und fremder *effeminacy* sprechen, stellen sich damit selbst in die historische Entwicklung, die sie behaupten: Neben die Topoi der *translatio imperii* und der *translatio studii*, der Wanderung politischer Macht und kultureller Leistung von Griechenland über Rom und Italien nach Nordwesteuropa<sup>77</sup>, stellen diese Texte eine Wanderung der Männlichkeit auf dem selben Weg. Die Funktion 'Asiens' als Inbegriff von Alterität wandert in dieselbe Richtung: Nun stellen die englischen Texte Italien und Frankreich in diese Funktion.

Zwei chronologisch sehr frühe, noch vor dem eigentlichen Untersuchungszeitraum dieser Arbeit liegende elisabethanische Texte zeigen, wie diese *translatio*-Bewegung explizit zum Hintergrund des Angriffs auf die italienische Literatur und insbesondere das italienische Schauspiel gemacht wird.

##### Antike Bezüge in zwei elisabethanischen Texten: Gosson und Sidney über *effeminacy*, Nation und Poesie

Bei diesen beiden Texten handelt es sich um Stephen Gossons *School of Abuse* (1579) und *Plays Confuted* (1582), als deren Widerlegung Sidney die *Apology for*

---

<sup>76</sup> Vgl. zur antiken Funktion Asiens als Ort von *malakia* Eberhard Bartsch, Tapferkeit und Mannhaftigkeit von Homer bis zum Ende der klassischen Zeit, Phil. Diss. Göttingen 1967.

<sup>77</sup> Vgl. zur Funktion des *translatio*-Topos als eines "Emanzipationstopos" in der Ausbildung nationaler kultureller Identität Frank Lauterbach, "Emanzipationstopik und Hyperkulturalität als Parameter der virtuellen Vernetzung literarischer und sprachlicher Alteritätsprogrammatis", in *Abgrenzung – Eingrenzung: Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung*, hrsg. Frank Lauterbach, Ulrike-Christine Sander (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), S. 163-184, hier S. 179-180.

*Poetry* (geschrieben in den frühen 1580ern, gedruckt 1595<sup>78</sup>) konzipierte. Bei Gosson wie bei Sidney kommt *effeminacy* als Eigenschaft des Schauspiels vor. Gosson behauptet, das Schauspiel sei *effeminate*, Sidney verneint dies auf eine ambivalente Weise, die vermuten macht, die Verbindung von Schauspiel und *effeminacy* sei um 1580 bereits etabliert. Diese Vermutung erhält dadurch einen gewissen Rückhalt, daß beide Autoren sich beziehen auf die Autorität der Antike – hier war die Abwertung des Schauspiels mit dem Vorwurf der *malakia* bzw. *mollitia* ein beliebter Topos.

Gegen Ende der *Apology* zieht Sidney das Fazit seiner Argumentation gegen Gosson. Die Frage, welchen Begriff von *poetry* Gosson und Sidney anführen, wird weiter unten behandelt werden; zunächst interessiert hier, daß Sidney *poetry* gegen Gossons Vorwürfe verteidigt als "[not] an art of [...] effeminateness, but of notable stirring of courage"<sup>79</sup>. Wenige Seiten vorher hatte Sidney als einen zentralen Vorwurf gegen *poetry*, und das meint hier vor allem das Schauspiel, referiert,

that it is the nurse of abuse, infecting us with many pestilent desires; with a siren's sweetness drawing the mind to the serpent's tail of sinful fancies, (and herein, especially, comedies give the largest field to ear, as Chaucer saith); how, both in other nations and in ours, before poets did soften us, we were full of courage, given to martial exercises, the pillars of manlike liberty, and not lulled asleep in shady idleness with poets' pastimes.<sup>80</sup>

Aus der Opposition von "effeminateness" einerseits und "full of courage", "martial exercises", "manlike liberty" andererseits ergibt sich ein Bild von *effeminacy*, in dem die Bedrohung von Männlichkeit deshalb gefährlich ist, weil sie soldatische Stärke schwächt. Der von Sidney referierte Wirkungsmechanismus des Schauspiels ist der Kern des *effeminacy*-Vorwurfs gegen das Schauspiel: Das Schauspiel erregt die Begierden des Zuschauers, indem es nicht seinen Verstand, sondern seine Sinne anspricht; im obigen Zitat wird das Schauspiel mit dem Sirenen-Motiv verbunden und damit definiert als etwas, das über das *Gehör* wirkt und die Vernunft überwältigt.

Sidneys Replik auf den von ihm referierten Angriff Gossons legt die Vermutung nahe, daß bei aller Divergenz von Gossons und Sidneys Aussagen über die Gesamt-

---

<sup>78</sup> Vgl. zur komplizierten Entstehungs- und Druckgeschichte der *Apology for Poetrie* bzw. *Defence of Poesie* den Überblick in Philip Sidney, *Miscellaneous Prose*, ed. Katherine Duncan-Jones, Jan van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973), S. 59-70.

<sup>79</sup> Sidney, *Miscellaneous Prose*, S. 109.

<sup>80</sup> Sidney, *Miscellaneous Prose*, S. 101f.

heit der *poetry* ein stillschweigender Konsens über zwei Punkte besteht: Erstens über irgendeine Art von Kausalverbindung zwischen Schauspiel und *effeminacy*; zweitens darüber, daß *effeminacy* eine Gefahr für die Nation ist. Sidney erkennt *effeminacy* als ernstzunehmende Gefahr für England an, aber er sagt nicht, daß das Schauspiel *nicht* effeminierend wirke. Vielmehr klammert er das Schauspiel aus diesem Zusammenhang aus; er sagt zu diesem Thema nichts, sondern weist darauf hin, daß das Epos soldatische Männlichkeit ebenso sichere, wie es "knowledge" fördere. Bei Sidney ist das Epos diejenige Gattung, die um die Vernunft herum zentriert ist, aber damit ist der Angriff Gossons auf das Schauspiel nicht entkräftet worden, er ist nicht einmal ausführlich diskutiert worden. Es ist nicht zu ersehen, ob Sidney hier das Epos als primär orale oder primär schriftliche Gattung behandelt, jedenfalls unterscheidet das Epos sich hier dadurch vom Schauspiel, daß Sidney seine männlichkeitsfördernde Wirkung explizit behauptet:

[...] as for poetry itself, it is the freest from this objection, for poetry is the companion of the camps. I dare undertake, Orlando Furioso or honest King Arthur will never displease a soldier [...] Homer, a Greek, flourished before Greece flourished; and if to a slight conjecture a conjecture may be opposed, truly it may seem, that as by him their learned men took almost their first light of knowledge, so their active men received their first motions of courage.<sup>81</sup>

Sidneys *Apology* konvergiert mit Gossons Angriffen auf das Schauspiel in der Betonung der Notwendigkeit militärischer Stärke Englands. Gosson behauptet als historisches Gesetz, daß die Geschichte der Menschheit von den Assyrern bis zur Gegenwart von *einem* Prinzip beherrscht werde: Völker, deren militärische Stärke nachläßt, werden unausweichlich angegriffen und unterworfen<sup>82</sup>. Dieses Motiv der von Feinden umgebenen 'belagerten Insel' England wird sich noch 1727 im *Craftsman* dort wiederfinden, wo es um die effeminierende Wirkung der Oper geht; es steht offensichtlich in engem Zusammenhang mit dem Aufstieg Englands<sup>83</sup> zur dominanten Kolonialmacht, wie er sich in der politischen und kriegerischen Auseinandersetzung zuerst mit Spanien, dann mit Frankreich vollzieht.

<sup>81</sup> Sidney, *Miscellaneous Prose*, S. 105f.

<sup>82</sup> Gossons Schriften werden zitiert nach Stephen Gosson, Arthur F. Kinney, *Markets of Bawdrie: The Dramatic Criticism of Stephen Gosson*, Salzburg Studies in English Literature, Elizabethan Studies, 4 (Salzburg: Institut für englische Sprache und Literatur, 1974), hier S. 105.

<sup>83</sup> In dieser Arbeit wird auch für die Zeit nach der Union mit Schottland 1707 die Rede von England statt von Großbritannien sein.

Besonders in *einer* langen Passage stellt Gosson England in die Nachfolge der durch "manly discipline" (174) aufgestiegenen Imperialmacht Rom, und genau in dieser Passage setzt Gosson den Kontakt Roms mit der verweichlichenden griechischen Kultur in Analogie zum Kontakt Englands mit der verweichlichenden italienischen Kultur.

Dieses Sprechen über "manly discipline" als Grundlage militärischer Stärke zitiert einen antiken Text. Gosson gibt, ohne die genaue Quelle anzugeben (Sallusts *Bellum Iugurthinum*, Abschnitt 85), eine Rede des römischen Konsuls Gaius Marius vor dem Volk wieder<sup>84</sup>; dabei führt er manches an, was wörtlich ebenso bei Sallust steht, aber er erweitert auch Sallusts Text um Schmähungen der griechischen Kultur. Bei Sallust ist Gaius Marius gekennzeichnet durch seine Stellung als ein aus nicht-adliger Familie stammender Gegner der griechischen Oberschichtkultur; von dieser Position aus warnt er davor, daß diese Kultur die für Rom fundamentale Männlichkeit des Bürger-Soldaten verderbe. Sallust zeichnet Gaius als meritokratisch gesonnenen Gegner des Adels, dem Gaius vorwirft, durch griechische Einflüsse verweichlicht und dem harten Dienst an der *res publica* entwöhnt zu sein. Das Thema einer um das Streben nach sinnlichen Genuß herum organisierten asiatischen und griechischen Kultur, die römische Männlichkeit bedroht, kommt bei Sallust an vielen Stellen vor. Für den gebildeten elisabethanischen Leser wird Gossons Referenz auf Sallust leicht erkennbar gewesen sein, aber auch ohne Kenntnis dieses Hintergrundes wird deutlich, daß Gosson hier auf antike Motive zurückgreift, um eine anti-höfische Position und einen kulturellen Nationalismus zu artikulieren.

Die "manly discipline", auf deren politische Bedeutung Gossons Gaius aufmerksam macht, ist vor allem eine Eigenschaft des abgehärteten Soldaten, der im Dienst Roms Strapazen und Entbehrungen erträgt. Körperliche Härte und geistige Furchtlosigkeit definieren bei Gosson die Männlichkeit, auf der Roms Größe beruht: "[T]o suffer hunger & thirst, heate and colde, to beare all weather in the field" (S. 173), "to lye on the ground, to suffer all weathers, to leade men, to strike [one's] foe, to feare nothing but an evill name" (S. 80) sind die an den römischen Mann gestellten Forderungen.

Als die große Bedrohung dieser Männlichkeit erscheint die luxusorientierte griechische Kultur, deren "lousness and dissolute behaviore" (171) unbedingter Gegensatz

---

<sup>84</sup> Vgl. zu Gaius Marius den Eintrag 'Marius' in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Supplementband VI*, ed. Wilhelm Kroll (Stuttgart: Metzler, 1935).

der römischen Militärkultur ist. Der Kontakt mit dieser Kultur wird abgewertet über die Semantik der Vergiftung – kultureller Kontakt ist hier gefaßt in Begriffe des Eindringens eines Gifts in den Staatskörper (171). Gossons Gaius wertet die griechische Kultur ab als feminine Kultur; ihre Konzentration auf die Befriedigung körperlicher Lüste durch Festmahle und Schauspiele wird überlagert mit der Artikulation der gegenwartsbezogenen antihöfischen Positionen Gossons zu "a softe, a silken, a Courting kinde of life, fitter for women then for men" (173).

Dort, wo Gossons Text die Differenz zwischen Rom und Griechenland auf die Gegenwart überträgt, wechseln die "foreine delights" (153) ihre Form zu "wanton Italian bookes" (153) und Schauspielen; italienische Bücher und unenglisches Schauspiel bedrohen "temperance" (161), indem sie *pleasure* bieten - von der zentralen Rolle des Ideals der Mäßigung in den griechischen und römischen Behandlungen von Männlichkeit wird weiter unten noch die Rede sein.

"Effeminate" kehrt als Adjektiv und als Verb an vielen Stellen dort wieder, wo Gosson diese Wirkung des Schauspiels anprangert: Gosson lobt Platos Verbannung der "effeminate writers" aus dem Idealstaat<sup>85</sup> (77), spricht davon, daß Musikstücke im Theater "effeminate the minde" (85), bezeichnet die Gestik der Schauspieler als "effeminate" (89) und wirft den "outward spectacles" der Schauspielen vor, "[to] effeminate, & soften the hearts of men" (192). An allen diesen Stellen wird ein unmittelbarer Kausalzusammenhang hergestellt zwischen Sinneseindrücken, die *effeminate* sind, und der Effeminierung der Zuschauer – das, was auf der Bühne zu sehen und zu hören ist, ist *effeminate* und macht *effeminate*. Das Resultat der Effeminierung ist die Zerstörung des Soldatischen; "all suche delightes as may win us to pleasure, or rocke us a sleepe" zerstören die körperliche Stärke, wie sie sich äußert in "swiftnesse of feete, agilitie of body, strength of armes, or Martiall discipline" (90).

Bei Gosson liegt die Differenz zwischen der *effeminacy* des Schauspiels und der mit dem Schauspiel unvereinbaren wahren Poesie in der Medialität und der entsprechenden Wirkung auf den Rezipienten. Das Schauspiel spricht mit der unkontrollierbaren Vielfalt, die es auf der Bühne zeigt, die Lüste an; die echte Poesie findet statt in einer

---

<sup>85</sup> den auch Sidney zu befürworten scheint: "[...] in every perfect common wealth there ought to be good laws established, right maintained, wrong repressed, vertue rewarded, vice punished, and all maner of abuses thoroughly purged [...]" (S. 79)

ritualisierten Kommunikationssituation, in der dem Publikum von vortragenden Sängern vergangene Vorbilder für rechtes Handeln vergegenwärtigt werden:

The right use of auncient Poetrie was to have the notable exploytes of woorthy Captaines, the holesome counceles of good fathers, and vertuous lives of predecissors set downe in numbers, and song to the instrument at solemne feastes [...]. [...] [to] put [the listeners] in minde of things past, and chaulk out the way to do the like. (82)

Mit dieser Poesie kontrastiert Gosson einen Mechanismus der Effeminierung durch das Schauspiel, für den zwei Effekte verantwortlich sind: Schwächung der Vernunft und Sucht nach Befriedigung der Lüste. Im klassischen Bild Platos erscheinen die Begierden als Pferd, das ständig am Zügel der Vernunft gehalten werden muß, damit es nicht durchgeht. Indem das Schauspiel bewußt und gewollt die Begierden anspricht und exzessiv erregt, beseitigt es diesen Zügel. Gosson überlagert dieses platonische<sup>86</sup> Bild mit einem christlichen Bild des Teufels als Herr der fleischlichen Begierden.

But the *Poetes* that write plays, and they that present them upon the Stage, study to make our affections overflow, whereby they draw the bridle from that parte of the mind, that should ever be curbed, from runninge on heade: which is manifest treason to our soules, and delivereth them captive to the devill. (181)

Die auf diese Weise einmal entstandene Herrschaft der Begierden entfaltet ein Suchtpotential, das die Schauspiele ausnutzen – das Schauspiel zieht sich durch Effeminierung sein eigenes Publikum heran, das nach immer neuen Sinnesreizen giert. Diese Gier ist eine *körperliche* Gier, analog dem Hunger und dem Durst: *carnal delight* "breedeth a hunger, & thirst, after pleasure. [...] So in Comedies delight beeing moved with varietie of shewes, of eventes, of musicke, the longer we gaze, the more we crave" (186). Das Schauspiel, vor dem hier so gewarnt wird, ist nicht durch eine dramatische Handlung als vielmehr dadurch gekennzeichnet, daß es auf der Bühne viele verschiedene Dinge zu sehen und zu hören gibt; es ist ein unstrukturiertes optisch-akustisches Durcheinander und *kann* dadurch nicht die Vorbildfunktion der wahren Poesie erfüllen.

---

<sup>86</sup> Vgl. Plato, *Staat*, 605b-e.

Ein interessantes Bild der Forschung zum *effeminacy*-Vorwurf gegen das Schauspiel in den Jahrzehnten um 1600 ergibt sich, wenn man fragt, wie die Thesen dieser Forschung sich auf Gossons Behandlung von *effeminacy* anwenden lassen. Diese Forschung ist erstens spärlich, zweitens fokussiert auf ein Thema, nämlich das Cross-dressing der *boy actors* auf der Bühne. Die bekannteste Arbeit, Levines *Men in Women's Clothing* (1994)<sup>87</sup>, faßt ihre Hauptthese so zusammen:

[...] for six decades, three before and three after *Antony and Cleopatra*, the charge that theatre effeminized the boy actors who played women's parts by dressing them in women's costume was the hallmark of Renaissance anti-theatricality.<sup>88</sup>

Diese These ist im Licht von Gossons Behandlung von *effeminacy* so nicht haltbar. Dort, wo Gosson von der *effeminacy* des Schauspiels spricht, geht es weder um die jugendlichen Schauspieler noch um den Zusammenhang von Kleidung und *effeminacy*, sondern darum, daß das Schauspiel als nicht-englische Kunstform den an *poesie* gestellten Forderungen zuwiderläuft. Weil Levine diese Funktion des *effeminacy*-Vorwurfs ignoriert und stattdessen davon ausgeht, daß *effeminacy* eine sexuelle Feminisierung bezeichnet, sieht sie hier solche Probleme, daß sie sich in wenig erhellenden Spekulationen verfängt:

Gosson poses a kind of puzzle. In his dedication "To the Gentlewomen, Citizens of London," he suggests that looking at women in the audience makes men lose their human identity – they become animals, turn into braying "wild coulters." But looking at plays makes men lose not their human identity but their male identity: theatre 'effeminates' the mind. Playwrights design "effeminate gesture to ravish the sence, and wanton speache to whette desire to inordinate lust." In other words, what titillates or 'ravishes' is also what emasculates. This is a curious idea. Why should men lose their human identity looking at women, but lose their male identity looking at plays? Is it that men turn into beasts when their sexuality is engaged by looking at women and turn into women when their sexuality is engaged by looking at men? This would make sense, however, only if the passage took for granted a homosexual response on the part of the spectator, and only if

---

<sup>87</sup> Laura Levine, *Men in women's clothing: Anti-theatricality and effeminization, 1579-1642* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); als eine weitere Arbeit ist zu nennen Colin Rice, *Ungodly Delights: Puritan Opposition to the Theatre 1576-1633* (Allesandria: Edizioni dell' Orso, 1997).

<sup>88</sup> Levine, *Men in women's Clothing*, S. 1.

such a response were imagined to have a constitutive power. Then the tract would display the magical belief we have encountered before, that 'doing' (doing what a woman does when she looks at a man) leads to 'being' (being a woman).<sup>89</sup>

An Levines These läßt sich noch eine kritische Frage richten: Wie kann diese These die Angriffe auf die Musik erklären, die dieser *effeminacy* zuschreiben? Dazu müßte sie wohl irgendeinen Zusammenhang zwischen dem Crossdressing der Schauspieler auf der Bühne und der Musik herstellen – plausibler scheint es hier, die Abwertung der Musik als *effeminate* zu sehen vor dem Hintergrund der in Begriffe von *manliness* und *effeminacy* behandelten Differenz zum Romanisch-Katholischen. Diese Perspektive kann auch schlüssiger erklären, warum noch um 1730 das Musiktheater als *effeminate* angegriffen wird – hier besteht weniger eine Umleitung des Angriffs vom Crossdressing auf der Bühne hin zur Musik, sondern vielmehr eine Kontinuitätslinie des Angriffs auf die Musik an sich.

#### Die Frage nach dem Modus der Präsenz antiker Texte bei englischen Autoren

Die Frage nach der Art der Beziehung zwischen den antiken Texten, die über *malakia* und *mollitia* sprechen, und den Aussagen der englischen Texte der Frühen Neuzeit, die über *effeminacy* sprechen, läßt sich nicht erschöpfend beantworten. Beispiele für diese Verbindung sind die Art, wie Gosson Sallusts Behandlung von *mollitia* dort ins Spiel bringt, wo es ihm um die *effeminacy* des Schauspiels geht, und wie der *Craftsman* ein Plato-Zitat Ciceros über *malakia* bzw. *mollitia* dort anführt, wo es um die *effeminacy* der Oper geht. Als zwei Pole an den beiden Enden eines Spektrums wären extreme Antworten denkbar, die in dieser Radikalität kaum vertreten werden dürften: Die englischen Autoren haben ihre eigenen Vorstellungen über *effeminacy* aus der Lektüre der antiken Texte gewonnen. Oder: Die englischen Autoren haben ihre Vorstellungen über *effeminacy* aus anderen Quellen übernommen und führen nun antike Texte, die in ihr Konzept passen, als Autoritäten an. Diesen divergierenden Antworten liegen letztlich unterschiedliche Vorstellungen zugrunde von den Prozessen, in denen diachrone kulturelle Kontinuität entsteht. Wiederum als die zwei Enden eines Spektrums ließen sich hier zwei Extrempositionen anführen: Man könnte sagen, kulturelle Kontinuität entstehe durch globale, latente Transmissionsprozesse, die

<sup>89</sup> Levine, *Men in women's Clothing*, S. 19f.



dem Einzelnen verborgen bleiben. Oder man könnte sagen, die Herstellung kultureller Kontinuität erfolge in bewußter Aneignungs- und Adaptionsarbeit von identifizierbaren, in dieser Hinsicht intentional handelnden Einzelnen.

Wichtig für die vorliegende Untersuchung ist, *daß* viele Texte des Korpus dieser Arbeit explizit antike Texte zitieren, die die Opposition von *andreia* und *malakia* bzw. von *virtus* und *mollitia* behandeln als Opposition zwischen dem Eigenen und dem Fremden, 'Asiatischen'. Eine schul- und bildungsgeschichtliche Untersuchung könnte hier fragen, wie die Rezeption dieser antiken Texte stattgefunden haben mag – welche antiken Texte wurden in Schulen und Universitäten mit welcher Zielsetzung zur Lektüre vorgeschrieben, welcher Kommentare zu diesen Texten konnte sich der Schüler oder Student bedienen, und mit welcher Tendenz behandelte welcher Kommentar den Text? Welche Aufsatzthemen wurden über die antiken Texte gestellt, und welche Inhalte wurden dann von diesem Aufsatz erwartet, welche Formen der Behandlung der Texte wurden im Lehrbetrieb belohnt? Welche Stellen der antiken Texte finden sich in den *commonplace books* von Studenten, Gelehrten, Politikern?

Solche und verwandte Fragen mögen zu einem klareren Bild beitragen, aber die Existenz des in Frage stehenden Phänomens bleibt davon unberührt: Zu den Spezifika der englischen Texte des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die über die Opposition zwischen einer männlichen englischen Nationalkultur und dem als *effeminate* abgewerteten Fremden aus dem romanisch-katholischen Raum sprechen, gehört es, daß sie eine antike Tradition anführen, die das Thema der kulturellen Differenz behandelt als Opposition zwischen eigener Männlichkeit und fremder Verweichlichung. Männlichkeit ist in dieser Tradition ein Ort der Abgrenzung gegenüber dem Weiblichen und gegenüber dem Barbarischen<sup>90</sup>.

#### Die antike Tradition: *malakia* und *one-sex model*

Die antike Tradition des Sprechens über Männlichkeit und *malakia* bzw. *mollitia* ist von großer Homogenität – das erlaubt, mit einer gewissen Zuversicht verallgemeinernde Aussagen über sie zu machen. In der Forschung sind die interessantesten und einflußreichsten dieser Aussagen wohl die Foucaults, der im Rahmen seines Projekts der Geschichte der Sexualität in *L'usage des plaisirs* eine Vielzahl von relevanten an-

---

<sup>90</sup> Vgl. Bartsch, S. 20, 88.

tiken Texten untersucht. Foucault arbeitet heraus, wie in diesen Texten *malakia* definiert ist als Abweichung von einer auf Mäßigung (*sophrosyne*) basierenden normativen Männlichkeit.

Im antiken Verständnis ist entscheidend dafür, wie männlich ein Individuum ist, das Verhältnis zu den eigenen Lüsten – auf wen oder was sich diese Lüste richten, die 'Objektwahl', ist nachrangig. So ist der, der *malakos* ist, nicht der moderne passive Homosexuelle – ganz im Gegenteil ist *malakia* überhaupt nicht in dieses moderne System von Hetero- und Homosexualität einzuordnen:

Le ligne de partage entre un homme viril et un homme efféminé ne coïncide pas avec notre opposition entre hétéro- et homosexualité; elle ne se réduit pas non plus à l'opposition entre homosexualité active et passive. Elle marque la différence d'attitude à l'égard des plaisirs; et les signes traditionnels de cette féminité - paresse, indolence, refus des activités un peu rudes du sport, goût pour les parfums et les ornements, mollesse...(*mallakia*) – n'affecteront pas forcément celui qu'on appellera au XIX<sup>e</sup> siècle l' «inverti», mais celui qui se laisse aller aux plaisirs qui l'attirent: il est soumis à ses propres appétits comme à ceux des autres.<sup>91</sup>

Diese antike Opposition von Männlichkeit und *malakia* wird in den politischen Diskussionen der Frühen Neuzeit allenthalben zitiert und adaptiert. Dort, wo die *statecraft treatises* der Renaissance über *effeminacy* sprechen, ist das Thema das des Beherrschterwerdens vom Streben nach *pleasure*; *effeminacy* besteht an diesen Stellen in "being ruled by the lower powers of desire rather than the masculine principle of reason"<sup>92</sup>. In diesem Sprechen über *effeminacy* wird gleichzeitig das Verhältnis von Partikularinteressen und Nation behandelt: Das Streben nach *pleasure* erscheint als Bedrohung für die Orientierung am Gemeinwohl. Als politisches Thema stellt die Opposition von *effeminacy* und Männlichkeit die Opposition von Tyrannei und legitimer Herrschaft des Königs, des Gesetzes und des Gemeinwohls in den Fokus; damit schließt sie auch hier an antike Traditionen an, die in der Figur des schlechten Tyrannen die Gefahren mangelnder Selbstbeherrschung gegenüber den Lüsten zeigen: Der Tyrann ist von seinen Lüsten beherrscht und mißbraucht seine Macht dazu, diese

---

<sup>91</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs* (Paris: Gallimard, 1984), S. 99.

<sup>92</sup> Rebecca Bushnell, *Tragedies of Tyrants: Political Thought and Theater in the English Renaissance* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1990), S. 67.

Lüste zu befriedigen – Inbegriff dieser unkontrollierten Lustbefriedigung ist die Vergewaltigung<sup>93</sup>.

Diese über das Verhältnis zu den Lüsten definierte antike Männlichkeit ist permanent instabil: Sie kann durch alles, was auf die Lüste wirkt, reduziert werden. Die antike Medizin stellt ebenso wie die frühneuzeitliche Medizin, die ja auf den antiken galenischen Grundlagen beruht, ein Modell von Körper, Leben und Geschlecht bereit, das diese Labilität von Männlichkeit einschließt. Thomas Laqueur hat 1990 in *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* dieses *one-sex model* dem modernen Modell von zwei inkommensurablen Geschlechtern gegenübergestellt und damit eine auch kritische Forschungsdiskussion ausgelöst. Medizingeschichtliche Untersuchungen<sup>94</sup> bestätigen allerdings, daß in der antiken Medizin Männlichkeit eine Eigenschaft des Einzelnen ist, die durch verschiedene Einflüsse quantitativ verändert wird.

Im antiken *one-sex model* ist der männliche Körper das ontologisch vollkommene Ideal des Körpers überhaupt. Der weibliche Körper ist die kalte, schwache und defizitäre Version des männlichen Körpers, er ist assoziiert mit dem wandelbaren Stofflichen, mit Passivität und Gehorsam, während der heiße, vitale männliche Körper assoziiert ist mit Festigkeit, Aktivität und Bewegung. Der Unterschied zwischen Männern- und Frauenkörpern ist kein Unterschied zwischen zwei inkompatiblen stabilen Zuständen, sondern ein gradueller Unterschied des von der Lebenswärme unterhaltenen Haushalts der Körperflüssigkeiten<sup>95</sup>: Es besteht eine hierarchische Skala mit unendlich vielen Abstufungen zwischen dem Männerkörper und dem Frauenkörper. Der Ort eines Individuums auf dieser Skala ist nicht dauerhaft festgelegt, sondern jede(r) kann sich auf dieser Skala bewegen, je nach dem Zustand des individuellen Körpers, der wiederum seelische Zustände determiniert. Körper und Seele stehen in Wechselwirkung miteinander: "Seelische Zustände sind die Folge körperlicher Konstellationen"<sup>96</sup>, aber alle Affektionen der Seele betreffen auch den Körper<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> Das Motiv des vergewaltigenden Tyrannen ist wichtig in vielen englischen Texten der Restaurationszeit, die die Stuart-Monarchie als Tyrannei angreifen.

<sup>94</sup> Vgl. zum Stand des Wissens *Antike Medizin: Ein Lexikon*, ed. Karl-Heinz Leven (München: C.H. Beck, 2005).

<sup>95</sup> Vgl. Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge, MA/ London: Harvard University Press, 1990), S. 41.

<sup>96</sup> Vgl. *Antike Medizin*, ed. Leven, Sp. 89.

<sup>97</sup> Vgl. *Antike Medizin*, ed. Leven, Sp. 790.

Der für den vorliegenden Kontext relevante Aspekt dieses Modells ist der, daß die solcherart auf den Zustand des Körper-Seele-Komplexes zurückgeführte Männlichkeit permanent bedroht ist. Dies aus zwei Gründen: Erstens, weil vollkommene Männlichkeit ein perfektes Ideal ist, die Natur aber dazu neigt, sich in ihren Prozessen vom Ideal zu entfernen, sich von der Perfektion wegzubewegen – für diesen Vorgang findet sich in der Frühen Neuzeit die schlagwortartige Bezeichnung *corruption*. Zweitens, weil in diesem Modell der Körper-Seele-Komplex keine scharfe Grenze gegen äußere Faktoren hat. Prinzipiell kann jede natürliche oder kulturelle Umgebung, jede Tätigkeit und jede Veränderung der Affekte den Zustand des individuellen Körpers verändern. Falsche Lebensführung schwächt den Körper ebenso wie der Geschlechtsverkehr und die damit verbundenen Affekte<sup>98</sup>. Wenn außerdem im antiken Modell der Männlichkeit das Verhältnis zwischen vernünftiger Selbstbeherrschung und Lüsten entscheidend ist für den Grad an Männlichkeit des Individuums, ergibt sich daraus, daß alles, was die Lüste anspricht und erregt, Männlichkeit bedroht und somit streng kontrolliert werden muß.

#### Malakia und Schauspiel: die Bedrohung von Männlichkeit durch Sinneseindrücke und Musik

Tatsächlich bestimmt der Gedanke, daß alles, was Lust bereitet, streng zu kontrollieren ist, um eine Schädigung von Männlichkeit zu verhindern, die Feinheiten der Semantik von *malakia* bzw. *mollitia*<sup>99</sup>. Die Grundbedeutung dieser Worte ist 'weich', 'angenehm' in Bezug auf materielle Gegenstände wie Kleidungsstoffe oder in Bezug auf optische, akustische oder haptische Sinneseindrücke. Es ist verführerisch, zu spekulieren, daß diese mehrfache Anwendbarkeit des Adjektivs *malakos* darauf hinweist, daß hier Sinneseindrücke als materieller oder quasi-materieller Kontakt des Wahrgenommenen mit dem Körper vorgestellt werden – insbesondere, wenn man die Ausführungen Koleschs darüber bedenkt, wie in französischen Diskussionen des Schauspiels um 1700 der Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum als haptischer Kontakt behandelt wird.

---

<sup>98</sup> Vgl. *Antike Medizin*, ed. Leven, Sp. 590.

<sup>99</sup> Vgl. für das Griechische die entsprechenden Stichwörter in *A Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, revised by Henry Stuart Jones (Oxford: Clarendon Press, 1968). Für *mollitia* und verwandte Stichwörter im Lateinischen: Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, 2 vols. (Hannover: Hahn, <sup>11</sup>1962).

Unabhängig von solchen Spekulationen ist an dieser Semantik von *malakos*, daß das, was *malakos* ist, zugleich *malakos* macht: Dinge oder Sinneseindrücke, die *malakos* sind und als *ta malaka*, 'Vergnügen', 'Sinneslust' bezeichnet werden, bewirken zugleich *malakia*, also die Dominanz der Lüste über die Vernunft bei denen, mit denen sie in Kontakt geraten. Der Mechanismus läßt sich auf eine Formel bringen als 'Vergnügen verweichlicht'. Die Verben, die von *malakos* abgeleitet sind und diesen Mechanismus als einen transitiven Vorgang bezeichnen – jemand oder etwas verweichlicht jemanden – haben die zusätzlichen Bedeutungen 'zähmen', 'unterwerfen'. Diese Zusatzbedeutungen evozieren ein Bild von Konflikten, in denen derjenige, der sich dem Diktat des Lustprinzips beugt und unwillig wird, die Härten eines omnipräsenten Kampfes zu ertragen, sofort von einem anderen unterworfen wird. In diesen Konflikten scheinen *ta malaka* ein strategisches Mittel zur Verweichlichung des Gegners als Vorbedingung für seine Unterwerfung zu sein. Zusammengedacht mit der Zuschreibung von *malakia* an Asien als den kulturell inferioren, aber durch Sinnesfreuden verführenden Raum, ergibt sich dann ein Bild, in dem verweichlichende Züge der fremden Kultur ein zentraler Teil der globalen Gefahr des Eindringens des feindlichen Fremden ist. Der Einsatz von Kulturprodukten, die *pleasure* bereiten, zur Bedrohung von Männlichkeit wäre dann das grundlegende Strategem des Feindes, um das Eigene zuerst kulturell zu erobern, dann politisch-militärisch zu unterwerfen. Tatsächlich ist genau diese Aussage in den Texten des Korpus immer wieder feststellbar: Das fremde Musiktheater ist Teil der Strategie des Gegners (bis 1714 der äußere Gegner Frankreich und *poper*, als dessen Verbündeter zwischen 1640 und 1688 die Stuart-Monarchie erscheint, in den 1720ern der innere Gegner Walpole), deren Ziel die Unterwerfung Englands ist.

In antiken Texten wird oft dem Schauspiel eine solche kulturdifferenzierende Stellung zugeschrieben. Viele römische Texte behandeln das Schauspiel als "a significant indicator of the contrast between Greek and Roman culture"<sup>100</sup>. Die Bühne ist, dieses Motiv ist beispielsweise bei Tacitus prominent, zentraler Faktor des kulturellen Einflusses Griechenlands auf Rom. Seit der frühen Geschichte Roms, beispielsweise bei Cato d.Ä., ist diese Behandlung der Bühne wichtiger Aspekt einer komplizierten Verhandlung der kulturellen Differenz zu Griechenland: Einerseits wird die kulturelle

---

<sup>100</sup> Vgl. Catharine Edwards, *The Politics of Immorality in ancient Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), S. 98.

Überlegenheit Griechenlands widerwillig anerkannt, andererseits wird die griechische Kultur als verweichlichend abgewertet. Die Opposition zwischen Vernunft und Begierden wird hier vereindeutigt und in eine komplexe Arbeit der Abgrenzung eingespeist, die aber sich selber als eindeutig und als unmittelbar einsichtig inszeniert: Rom stellt sich selber an den Pol 'Vernunft' und negiert die kulturellen Leistungen Griechenlands, indem es sie als nur an die Sinne und die Begierden gerichtet beschreibt.

Das Schauspiel, über dessen verweichlichende Wirkung römische wie frühere griechische Texte sprechen, ist – analog der frühneuzeitlichen Oper – eine Überlagerung von Sprache und Musik. Die Differenz von Sprechtheater und Musiktheater ist hier so instabil, daß antike Texte dort, wo sie vom Schauspiel sprechen, damit nicht ein Sprechtheater mit optionaler musikalischer Begleitung meinen, sondern ein Theater, für das die Einheit von Sprache und Musik konstitutiv ist. Die Angriffe auf die Bühne, wie sie sich an prominenter Stelle bei Plato finden, greifen vor diesem Hintergrund zwei Elemente des Schauspiels an: Zum einen die spezifische Medialität der Bühne, die es dem Schauspiel möglich macht, die Vernunft der Zuschauer zu überwältigen und direkt an die Begierden zu appellieren. Zum anderen die Musik als dasjenige, was die Affekte des Publikums unmittelbar anspricht und formt.

Seit Pythagoras ist in griechischen Diskussionen über Musik die Lehre etabliert, daß in Melodie oder Rhythmus unterschiedliche Tonarten unterschiedliche Wirkungen auf den Hörer entfalten: Spezifische Tonarten drücken spezifische Affekte aus und erregen gleichzeitig diese Affekte. Diese Lehre vom "'Ethos' der Musik, wonach diese kraft ihrer unterschiedlichen melodischen und rhythmischen Eigenschaften eine regulierende, aufmunternde oder beruhigende Wirkung auf die 'Bewegungen' der Seele hatte"<sup>101</sup>, wird medizinisch flankiert durch eine Theorie des Hörens, derzufolge die Seele durch die Bewegungen der Luft, die die Musik bilden, in sympathische Bewegung versetzt wird<sup>102</sup>. Jede Tonart wirkt in spezifischer Weise auf das Verhältnis von Vernunft und Leidenschaften. So trifft Plato im *Staat* eine Unterscheidung zwischen zwei großen Tonartgruppen: Die ionische<sup>103</sup> Tonart, üblich bei Gastmälern, und die lydische Tonart sind *malakos* und machen *malakos* (398e), während die dorische und die phrygische Tonart einen soldatischen bzw. besonnen-gemäßigten Zustand des

<sup>101</sup> *Antike Medizin*, ed. Leven, Sp. 633.

<sup>102</sup> Vgl. John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven: Yale University Press, 1986), S. 32.

Geistes ausdrücken und bewirken. Dabei ist bei Plato diese Wirkung der Tonarten asymmetrisch: Die Gefahr, daß ausschließliche körperliche Ertüchtigung zu Rauheit führt, ist viel weniger zu beachten als die Gefahr, daß ausschließlich musikalische Betätigung zu *malakia* führt. Plato formuliert den Prozeß dieser Verweichlichung durch Musik in der Semantik der Überflutung und Auflösung (411b), der Regression ins Chaos: Der Geist dessen, der sich den *malakas harmonias* hingibt, wird von dieser Musik 'geschmolzen', bis er völlig 'flüssig' ist. Dieser auf die Musik konzentrierte Geist ist rein passives Objekt der äußeren Kräfte der Musik geworden.

Bei Plato besteht ebenso wie bei Gosson, in *Plain Reasons* und im *Craftsman* die Hauptgefahr der Musik darin, daß Rhythmus und Harmonie den Geist stärker beeinflussen als alles andere (*Staat*, 401). In dieser langen Tradition wird musikalische Innovation als Bedrohung für die vernünftigen Gesetze der Stadt behandelt (*Staat*, 424c). In den englischen Texten ist ebenso wie bei Plato der Bereich der Musik derjenige Bereich, in dem das verweichlichende Fremde eindringt, um sich von hier aus über den Rest der Polis bzw. der Nation auszubreiten.

### **1.5 Der Angriff auf die Oper in seinen europäischen Bezügen: kulturell-konfessionelle Differenz und Nationalkultur**

In den englischen Angriffen auf das fremde Schauspiel fungiert die englische Bühne als Ort, an dem eine Nationalpoesie sich konstituiert, indem sie sich abgrenzt von italienisch-französischen Modellen des Schauspiels, die als a-poetisch abgewertet werden. Diese Abgrenzung ist Teil der übergreifenden Nationalisierungsprozesse der Frühen Neuzeit, für die in den protestantischen Gebieten die intensive Thematisie-

---

<sup>103</sup> Eine lange Tradition: Noch 1636 wird speziell die ionische Tonart in einem musiktheoretischen englischen Text beschrieben als "an effeminate and delicate kinde of Musik [...] this kinde is at it were coollored with delicate lively sounds to pleaz the wanton ear". Butler, *Principles of Music*, London 1636; zit. in Graham Strahle, *An Early Music Dictionary: Musical Terms from British Sources, 1500-1740* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), S. 191. Das Adjektiv *wanton* hat ein breites Bedeutungsspektrum: ursprünglich heißt es 'undisciplined', dt. 'ungezogen', dann, so das *OED*, auch unkeusch, *lewd*, 'self-indulgent, effeminate, luxurious' – aus der Zirkularität der Paraphrase von *wanton* als *effeminate* ließe sich schließen, daß hier eine interessante Bedeutungsanalogie vorliegt. Bereits 1538 übersetzt Thomas Eliots *Dictionary* das lateinische *effoeminati* mit "menne wanton and delicate, or tender, enduryng no hardnesse" und kontrastiert *vir*, "one of a good courage", mit *mollis homo*, "a man effeminate, or womanly, not hardye or constant of wytte, involved in wanton pleasures and sensuall appetite" (*The Dictionary of syr Thomas Eliot knyght* [London: Berthelet, 1538], ohne Seitenzählung). Diese Einteilung der Tonarten mit ihren aufpeitschenden und verweichlichenden Wirkungen findet sich noch in vielen weiteren musiktheoretischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Vgl. dazu die Zitate unter dem Stichwort 'mood' in Strahle, *Early Music Dictionary*.

rung der Differenz zum Katholizismus bestimmend ist. So wie analog Gottsched in Deutschland es tut, beschreiben die englischen Autoren die englische Nation und ihre Poesie als ebenso emanzipiert von fremden Formen des Schauspiels, wie ihre protestantische Religion vom Katholizismus emanzipiert ist. Die Oper erscheint dabei als Form der nach-tridentinischen Nutzbarmachung des Potentials verführerischer Sinnlichkeit für die Gegenreformation; demgegenüber wird das englische Sprechtheater analog zur Betonung der Schrift im Protestantismus als schriftbasierte Schauspielform zur Poesie erhoben. Die englischen Angriffe auf die Oper heben sich von der auch in anderen Ländern stattfindenden frühneuzeitlichen Diskussion über die Gefahren des Schauspiels dadurch ab, daß der Antikatholizismus ihr Charakteristikum ist.

Für eine Betrachtung der europäischen Schauspieldiskussion im 18. Jahrhundert kann die Feststellung Koebners, die Kontroversen über die Bühne seien "eine verschobene Auseinandersetzung" über "Staatswohl, Öffentlichkeit und Volk"<sup>104</sup>, einen ersten Anhaltspunkt geben. Tatsächlich geht es ja in diesen Kontroversen immer um die Wirkung der Bühne auf die Gesamtheit nicht nur des quantitativ sehr beschränkten realen, sondern auch des potentiellen Publikums – also um die Gesamtheit der Bevölkerung. Aber es scheint mir potentiell irreführend, hier eine Unterscheidung zwischen 'eigentlichem Thema' und 'Bühne als Diskussionsanlaß und vorgeschobenes Thema' vorzunehmen: In der Bühnendiskussion wird nicht 'die Bühne diskutiert und das Staatswohl gemeint', sondern das nationale Schauspiel wird als politisches Thema behandelt, indem es als zu schaffender oder gegen fremde Einflüsse zu verteidigender Teil der Nationalliteratur diskutiert wird.

In dieser Diskussion ist der Gedanke der Wechselwirkung von Bühne und nationalen Sitten allseits unumstritten. Die Diskussionen drehen sich darum, daß das Theater die Sitten verbessert oder verdirbt, daß ein Theater, das Laster und Tugend abschreckend bzw. zur Nachahmung auffordernd darstellt, die Sitten verbessert, während ein auf die Sinne gerichtetes Schauspiel die Vernunft überwältigt und die Sitten verdirbt<sup>105</sup>.

Nun geht es in dieser Diskussion zunächst um die Wirkung der Bühne auf das reale ebenso wie auf das abstrahierte Publikum. Die Stellung der Bühne als Ort eines in

---

<sup>104</sup> Thomas Koebner, "Zum Streit für und wider die Schaubühne im 18. Jahrhundert", in *Festschrift für Rainer Gruenter*, ed. Bernhard Fabian (Heidelberg: Winter, 1978), S. 26-57, hier S. 26.

<sup>105</sup> Vgl. für einen ersten Überblick über die Konstanz dieser Themen Koebner, "Zum Streit für und wider die Schaubühne im 18. Jahrhundert".



eine Richtung verlaufenden kulturellen Kontakts mit italienischen Formen des Schauspiels wird erst dann zum kontrovers behandelten Thema, wenn die eigene Stellung gegenüber Italien ein Problem darstellt.

Speziell in England ist eben dieses Thema bestimmend für die Diskussion über protestantische Konfession, englische Nation und englische Nationalkultur. Die ambivalente Beziehung zur romanisch-katholischen Kultur bildet einen zentralen Bezugspunkt der bei aller Binnenkomplexität in dieser Hinsicht eindeutigen Diskussion: Italien ist einerseits mit seinen kulturellen Leistungen unbestrittenes Vorbild, andererseits als Land von *popery* Inbegriff des Feindbilds 'Absolutismus'. Die Unvereinbarkeit von Papsttreue und englischer Nation ist ebenso ein wiederkehrendes Thema im frühneuzeitlichen England wie die Beziehungen zwischen höfischem Absolutismus und katholischer Kirchenhierarchie. Im verkürzt, aber zutreffend als 'konfessionelles Zeitalter' bezeichneten Zeitraum zwischen der Reformation und – für England – dem Ende des Spanischen Erbfolgekriegs 1714 ist diese Ambivalenz verknüpft mit außenpolitischen Rivalitäten und den Kriegen gegen Frankreich, mit innenpolitischen Kontroversen über nationale Identität und Staatskirche und mit der Konstituierung einer Nationalpoesie. Katholizismus und Absolutismus sind ebenso reale Faktoren der europäischen Machtpolitik, wie sie in der inneren Diskussion in England als Schreckbilder des Unenglischen gebraucht werden. Das Sprechen über Italien als kulturell-konfessionellen Raum funktioniert analog zum Sprechen über das *Italian vice* der Sodomie: Etwas als 'italienisch' abzuwerten, heißt, es als Gefahr für die Existenz der Nation anzuprangern.

### Die englische Bühne als Ort der Konstituierung eines nationalen Dramas

Vor einigen Jahren hat ein anglistisches Forschungsprojekt<sup>106</sup> an der Universität Göttingen unter dem Titel "Literarische Emanzipation in England von der Restauration bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts" sich damit befaßt, wie englische Texte "sich im Rahmen der Entwicklung einer Nationalliteratur mit anderen Literaturen auseinandersetzen"<sup>107</sup>. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf "den Umgang mit – oder die Abgrenzung von – einer als vorbildlich aufgefaßten Literatur gelegt"<sup>108</sup> – das For-

---

<sup>106</sup> <<http://www.elep.uni-goettingen.de>>, 16.1.2007.

<sup>107</sup> <<http://www.elep.uni-goettingen.de/projektbeschreibung.htm>>, 16.1. 2007.

<sup>108</sup> Ebd.

schungsprojekt untersuchte hier vor allem die Beziehungen zur französischen und zu den antiken Literaturen. Die Ergebnisse des gesamten SFB 529, zu dem das anglistische Projekt gehörte, liegen vor als Buch mit einer CD-Rom, die in Form einer Datenbank viele informative Textstellen aufführt<sup>109</sup>.

Die in diesem Projekt entstandenen Beiträge von Müllenbrock<sup>110</sup> und Czennia konzentrieren sich darauf, wie englische Autoren um 1700 eine englische Nationalliteratur konstituieren, indem sie sich von französischen Mustern abgrenzen. Sowohl Müllenbrock als auch Czennia sind insofern sehr hilfreich, als sie die Bedeutung des Dramas als Leitgattung dieser "literarischen Emanzipation" betonen und auf die Funktion der Unterscheidung von Männlichkeit und "Effeminiertheit" als Faktor kultureller Grenzziehungen gegenüber Frankreich und Italien hinweisen. Müllenbrock stellt die enge Verbindung der Opposition männlich/effeminiert mit der Opposition *knowledge/pleasure* heraus, während Czennia den Vorwurf der Effeminiertheit als Teil einer auf Nationalcharaktere abgestellten Abwertung Frankreichs, Italiens und Spaniens sieht, denen "eine gewisse Effeminiertheit, Eitelkeit, Oberflächlichkeit und Neigung zu 'Wortgeklingel' unterstellt" werden.

Das für meine Arbeit wichtige Ergebnis Müllenbrocks und Czennias ist folgendes: In den Jahrzehnten um 1700 konstituiert sich eine englische Nationalliteratur durch die Abgrenzung von Frankreich und Italien. Die Texte, die sich an diesem Prozeß beteiligen, schreiben dem englischen Drama eine wichtige Rolle als zentraler Ort der Emanzipation von fremden Literaturen zu. Auch wenn Müllenbrock und Czennia nicht auf die Angriffe auf die Oper eingehen, bilden ihre Arbeiten einen Anhaltspunkt dafür, welche Stellung in der Ausbildung einer englischen Nationalliteratur diese Angriffe und die mit ihnen einhergehende Aufwertung des englischen Dramas zur Poesie haben.

---

<sup>109</sup> *Abgrenzung – Eingrenzung: Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung*, hrsg. Frank Lauterbach, Ulrike-Christine Sander (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004).

<sup>110</sup> Heinz-Joachim Müllenbrock, "Literarische Emanzipation in England im Kontext nationalkultureller Identitätsbildung von der Restauration bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts", in *Abgrenzung – Eingrenzung: Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung*, hrsg. Frank Lauterbach, Ulrike-Christine Sander (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), S. 518-546; Bärbel Czennia, "Nationale und kulturelle Identitätsbildung in Großbritannien, 1660-1750. Eine historische Verlaufsbeschreibung", <<http://www.elep.uni-goettingen.de/aufsatz.html>>, 16.1.2007, in gedruckter Form als Bärbel Czennia, "Nationale und kulturelle Identitätsbildung in Großbritannien 1660-1750: Eine historische Verlaufsbeschreibung", in *Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung*, ed. Ulrike-Christine Sanders, Fritz Paul (Göttingen: Wallstein, 2000), S. 355-390.

Ein wichtiger Grund für diese Stellung des Schauspiels dürfte in der traditionell prominenten Stellung der Londoner Bühnen und ihrem Status als Gegenstand von Kontroversen liegen. Im Stadtleben Londons spielen die Bühnen eine wichtige Rolle als Ort der Unterhaltung; die Kontroverse über diesen Ort begleitet durchgängig seine Existenz. Die ersten Angriffe auf die Bühne (z.B. der Gossons) erfolgen mit einer nur geringen Verzögerung gegenüber der Errichtung der ersten festen Londoner Bühnen; diejenigen, die diese Angriffe gegen ein als 'fremd' abgewertetes Schauspiel vorbringen, von Gosson bis zu den *Tory Satirists* der 1720er, sind regelmäßig mit diesem Schauspiel konkurrierende Teilnehmer an dem selben städtischen kulturellen Markt, auf dem auch die Bühnen um ihr Publikum werben. Dieser Markt bietet sowohl primär, durch Schauspielaufführungen, als auch sekundär, durch Kontroversen über das Schauspiel, die Möglichkeit einer breiten Öffentlichkeitswirkung, die nicht in dem Maße an die Verschriftung gebunden ist wie solche Texte anderer Gattungen, die primär gedruckt existieren und keinen Bezug auf dieses öffentliche und öffentlichkeitswirksame Bühnenleben aufweisen.

Der Angriff auf das fremde Schauspiel ist somit ein Ort, an dem die Teilnehmer dieser Kontroverse auf zweierlei Arten öffentlichkeitswirksam über die nationale kulturelle Identität sprechen können. Sie können das Sprechen über die Nationalkultur verbinden erstens mit dem Sprechen über ein kulturelles Phänomen, das ein hohes Maß an öffentlicher Beachtung findet, zweitens mit der Verteidigung ihrer eigenen Interessen auf dem kulturellen Markt.

#### Alteritäten: Musik und Katholizismus als Kräfte der Metamorphose

In den in dieser Arbeit untersuchten englischen Texten ist die Effeminierung immer eine Art der Metamorphose: Der Mann wird verwandelt zu etwas Schlechterem. Die Texte stellen ein Musikschauspiel, das immer als fremd, aus dem katholischen Raum kommend beschrieben wird, in die Rolle des Subjekts dieser Verwandlung. Dennis' *Rinaldo* (1699) ist ein Beispiel dafür, wie Musik, Katholizismus und Magie verbunden werden in der Figur der Zauberin Armida, deren effeminierende Wirkung auf den Helden Rinaldo explizit auf die Macht ihrer magischen Musik zurückgeführt

wird<sup>111</sup>. Diese magische Musik wiederum erscheint bei Dennis als Faktor der katholischen Pseudo-Religion, die tatsächlich, so zeigt das Stück, eine Form der Magie ist.

Dennis' Armida-Figur und viele andere Frauenfiguren der Texte, von den französischen Mätressen Charles' II. bis zu den Opernprimadonnen der 1720er, stehen in der Tradition derjenigen mythologischen Figur, die in der Frühen Neuzeit die Diskussion über die Wirkung der Musik prägt: Die Zauberin Kirke, die Männer in Schweine verwandelt, tritt im 16. Jahrhundert in einer Vielzahl italienischer Texte auf<sup>112</sup>. Die Diskussionen, die in diesen Texten stattfinden, sind wenig später auch in England feststellbar, wo sie angereichert werden um die Funktion, in der Abgrenzung vom Katholischen Nationalkultur und Protestantismus zu stärken. In diesen englischen Texten wird die Kirke-Figur zum Ort, an dem der Katholizismus abgewertet wird: Kirke wird behandelt als Subjekt einer Metamorphose, die die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Tier, Geist und Trieb ebenso in den Fokus rückt wie die Frage nach der Verwandelbarkeit des Menschen durch Kräfte, die sich der Kontrolle der Vernunft entziehen.

Diese Texte reichern die in den Diskussionen der italienischen Renaissance behauptete Affinität von Musik, Magie und Rhetorik<sup>113</sup> an um den konfessionellen Aspekt und wenden diese Affinität gegen den Katholizismus und gegen die Oper: Die Abgrenzung von der Musik ist als Abgrenzung von den Kräften der Metamorphose männlicher Vernunft immer auch eine Abgrenzung gegen den Katholizismus. Diese Abgrenzung ist der Ort, an dem die Angriffe auf die Oper ihre diskursive Funktion entfalten.

Linda Austern<sup>114</sup> hat in einem Aufsatz darauf hingewiesen, daß in englischen Texten aus der Zeit um 1600 der Angriff auf die Musik als *effeminate* ein wichtiger Aspekt der Kontroverse über Reformation und Staatskirche ist. Dieser Angriff ist zu finden in Texten der heute unter dem Label 'Puritanismus' zusammengefaßten Autoren, die argumentieren, die Loslösung von der katholischen Kirche sei noch nicht weit genug gegangen. Diese Texte werfen der Musik oder bestimmten Tonarten oder bestimmten musikalischen Gattungen vor, *effeminate* zu sein und durch die Erregung der Leiden-

<sup>111</sup> Vgl. unten, S. 147.

<sup>112</sup> Vgl. Barbara Kuhn, *Mythos und Metapher: Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, Humanistische Bibliothek, Reihe I, Band 55 (München: Fink, 2003).

<sup>113</sup> Vgl. Kuhn, *Mythos und Metapher*, S. 19.

<sup>114</sup> Linda Phyllis Austern, "'Alluring the auditorie to effeminacie': Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England", *Music and Letters* 74 (1993), 343-354.

schaften des Hörers männliche Vernunft zu schwächen. Analog den Angriffen auf das Musiktheater behandeln diese Texte ein Phänomen mit hohem Öffentlichkeitsgrad – die Kirchenmusik – als Ort eines schädlichen konfessionell-kulturellen Kontakts mit dem Fremden und gleichzeitig als den Ort, an dem eine nationale englische Identität durch radikale Abwehr des Fremden zu konstituieren ist.

## **1.6 Ziele und Vorgehen der folgenden Kapitel**

Der folgende Hauptteil dieser Arbeit wird chronologisch vorgehen. Zwei Aspekte werden dabei die Textanalysen leiten. Diese beiden Aspekte definieren zwei Linien der historischen Veränderung, die sich über den gesamten Untersuchungszeitraum erstrecken und stichwortartig bezeichnet werden können als 'Poetizitätsgeschichte' und 'Sexualitätsgeschichte'.

Unter dem Aspekt der Poetizitätsgeschichte wird das Vorkommen des *effeminacy*-Vorwurfs in den Texten daraufhin betrachtet, welche Funktion dieser Vorwurf in der poetologischen Differenzierung von Sprechtheater und Oper hat. Zwei eng verbundene Prozesse werden ins Blickfeld geraten: Erstens der Prozeß der Etablierung eines *criticism*, der auf Steuerung der Produktion und der Rezeption von explizit als *poetry* definierten Dramen abzielt; zweitens der Prozeß der Kanonisierung von Dramen, die als zentrale Texte einer im Druck vorliegenden englischen Nationalliteratur etabliert werden. Es wird sich zeigen, daß für diese Entwicklungen das Sprechen über einen Antagonismus von 'männlichem' Sprechtheater und 'effeminierender' Oper zentral war.

Unter dem Aspekt der Sexualitätsgeschichte werden die Texte daraufhin betrachtet, wie sie die Beziehung zwischen *effeminacy* und der Figur des Sodomiten formulieren. Zu der weiter oben (Teilkapitel 1.2.) in Bezug auf *Plain Reasons for the Growth of Sodomy* umrissenen Forschungsdiskussion darüber, ob, inwieweit und unter welchen Umständen *effeminacy* um 1700 zum Kennzeichen der diskursiven Figur des Sodomiten wird, wird eine Teilantwort beitragen. Diese Teilantwort will, indem sie auf die Situationsbedingtheit und die synchrone Uneinheitlichkeit der Verbindung von *effeminacy* und Sodomit hinweist, darauf hinweisen, wie wichtig es ist, das Verhältnis von *effeminacy* und der Figur des Sodomiten nicht forciert zu desambiguieren, sondern in seiner verständniserschwerenden Komplexität bestehen zu lassen.

Die folgenden Kapitel folgen der Chronologie der Angriffe auf das fremde Schauspiel. Dabei läßt sich das Textkorpus in drei Phasen unterteilen, die jeweils durch eine politische Zäsur markiert werden.

Vor 1688 greifen Texte, die sich gegen die Stuart-Monarchie richten, das Schauspiel als unspezifisches Bühnenergebnis ebenso an wie das Hoftheater der Stuarts. Die Untersuchung dieser Texte wird nachvollziehen, wie die Autoren einen Komplex aus Messe, Schauspiel und Hof zur Bedrohung des Englischen erklären und insbesondere das Musiktheater des Restaurationshofs als Ort der Kontamination durch das Fremde angreifen. Drydens in *All for Love* (1677) und *Albion and Albanus* (1685) formulierte ambivalente Wertung des kulturellen Kontakts mit Frankreich und Italien im Raum der Musik weist darauf hin, daß unabhängig von der politischen Position der Autoren eine Unvereinbarkeit von englischer Literatur und Musiktheater behauptet wird, aber nur eine spezifische politische Position, nämlich die Opposition gegen die Stuart-Monarchie, dieses Thema unter dem Aspekt *effeminacy* behandelt.

Zwischen den späten 1690ern und der Machtübernahme der Whigs 1714 behaupten dann Whig-Damatiker in Bezug auf die kommerziellen Londoner Bühnen eine männlichkeitsfördernde politische Wirkung des englischen Sprechtheaters und schließen das Musiktheater als effeminierende Pseudo-Kunst aus dem Bereich der *poetry* aus. Die maßgebenden Whig-Dramatiker Dennis, Addison und Steele stärken im Kontext des Spanischen Erbfolgekriegs und des Parteienstreits mit den Tories die Bühne als Ort eines männlichkeitsfördernden Sprechtheaters, das politische Vorstellungen der Whigs auf die Bühne bringt und sie dort als Vorbild für das Handeln des Zuschauers darstellt. Die Oper wird hier im selben Zug aus der *poetry* ausgegliedert, in dem eine intensivierete Beschäftigung mit Shakespeare zur Proto-Kanonisierung eines englischen Nationaldramas mit einer Gründerfigur *manly Shakespeare* leitet. Ein letztes Teilkapitel zu dieser Phase behandelt die Frage, wie in den opernkritischen Texten um 1710 die Beziehung zwischen der kurz vor 1710 zum erstenmal auftretenden Figur des sodomitischen *Molly* und der Figur des traditionellen Beaus als zwei Repräsentanten des effeminierten Opernpublikums zu charakterisieren ist.

In den späten 1720ern, nach dem Beginn der politischen Offensive der Tories gegen Walpole und angesichts einer verstärkten Präsenz von Oper und Harlequinade auf den Londoner Bühnen, aktualisieren die *Tory Satirists* den *effeminacy*-Vorwurf ge-

gen die Oper. Eine Innovation erfolgt hier insofern, als diese Stimmen einen vorher nicht bestehenden Kanon gedruckter englischer Dramatiker in die Position des von der Oper bedrohten englischen Dramas stellen. Fluchtpunkt der Untersuchung dieser Phase ist die in Teilkapitel 1.2 in Bezug auf *Plain Reasons* und den *Craftsman* aufgeworfene Frage nach den um 1727 feststellbaren Varianten der Behandlung eines Zusammenhangs von Oper, *effeminacy* und Sodomie.

## 2 1640 – 1685: Männliche Schriftlichkeit von Bibel und Epos gegen das Schauspiel der Monarchie

### 2.1 Der Zeitraum und die betrachteten Texte

Die erste der drei Phasen des Untersuchungszeitraums liegt zwischen 1640 und 1685. Das Charakteristikum der untersuchten Texte besteht darin, daß sie die Stuart-Monarchie und ihr Hoftheater als *effeminate* aus der englischen Nationalkultur ausschließen. Im selben Zug behandeln sie die Schriftlichkeit der Bibel und des nationalen Epos Spencers als positive Gegenkraft zur kulturellen Kontamination des Englischen durch die Stuarts und das Hoftheater. Das solcherart angegriffene Hoftheater ist weder reines Sprech- noch reines Musiktheater; im Zentrum der Angriffe steht vielmehr der generelle Vorwurf, daß das Schauspiel an sich die Begierden des Zuschauers erzeuge und damit seiner Männlichkeit schade.

Die Abfolge der Textanalysen wird sich orientieren an den beiden in der Einleitung angesprochenen Aspekten von Sexualitätsgeschichte und Poetizitätsgeschichte. Der poetizitätsgeschichtliche Aspekt ist im vorhergehenden Absatz umrissen worden: Hier werden in den Teilkapiteln 2.4. und 2.5. die diachrone Kontinuität der Opposition zwischen Schauspiel und Schriftlichkeit, die funktionale Äquivalenz von Bibel und spencerschem Epos und schließlich die Diskussion über die kulturelle Alterität des Musiktheaters im Mittelpunkt stehen. Zunächst aber wird die auf den Aspekt der Sexualitätsgeschichte orientierte Betrachtung zweier Dramen aus der Zeit der *Exclusion Crisis* zeigen, wie in der politischen Kontroverse von *effeminacy* gesprochen wird: In Lee's *Lucius Junius Brutus* (1680), einem Drama, das republikanische Positionen auf die Bühne bringt, erscheint *effeminacy* als Eigenschaft eines Mannes, der durch exzessives Begehren einer Frau in eine private erotische Gegenwelt zu den Realitäten und Anforderungen der politischen Situation entrückt wird. In Otway's *Venice Preserv'd* (1682), das aus Tory-Perspektive republikanische Figuren in negativer Darstellung zeigt, werden die positiven Seiten solcher Frauenliebe betont, und eine republikanische Rhetorik der *manliness* wird dargestellt als Bemäntelung einer blindwütigen politischen Zerstörungswut. Wichtig ist bei der Betrachtung dieser Texte, daß hier eindeutig *effeminacy* das Dominiertwerden eines Mannes durch seine auf eine Frau gerichteten fleischlichen Begierden bezeichnet, und daß die *virtue*, die



hier als Gegenteil von *effeminacy* erscheint, eine Eigenschaft des am Wohl der Republik orientierten politischen Handelns im öffentlichen Raum ist.

Es bietet sich an, die Texte zu betrachten als Handlungen in bestimmten Konstellationen der politischen Auseinandersetzung. Die Arten und die Veröffentlichungsmodi dieser Texte sind durchaus heterogen: Einige zirkulierten als Manuskript, andere erschienen im Druck; eine Verssatire ist ebenso unter den Texten wie ein anonym erschienenenes Pamphlet Miltons. Um einen ersten Überblick über diese materielle Heterogenität und die gleichzeitige thematische Einheitlichkeit dieser gegen die Stuart-Monarchie gerichteten Texte zu geben, werden sie im Folgenden kurz in chronologischer Reihenfolge vorgestellt.

Miltons *Of Reformation in England* (anonym erschienen Mai 1641) ist die erste politische Schrift Miltons. Sie beteiligt sich an dem Pamphletkrieg, der nach der Aufhebung der Zensur 1640 entbrannte. Im Frühjahr und Sommer 1641 steht im Mittelpunkt dieser Kontroverse die episkopale Struktur der Church of England, also eine Frage der institutionellen Machtverteilung innerhalb der Kirche. Charles I. hatte unter der *personal rule* der 1630er eine dezidiert anti-calvinistische Kirchenpolitik verfolgt, zu der eine Aufwertung des Status der Bischöfe gehörte<sup>115</sup>. Daß dieses Vorgehen sich dafür anbietet, als Teil von Rekatholisierungsversuchen angegriffen zu werden, liegt auf der Hand. Tatsächlich ist genau dies die Stoßrichtung von *Of Reformation*: Dem Episkopat wird vorgeworfen, die Vernichtung des Protestantismus und die Unterwerfung der englischen Nation zu planen.

*A Defence of Liberty against Tyrants* (1648) ist die englische Übersetzung der unter dem Pseudonym Junius Brutus<sup>116</sup> erschienenen *Vindiciae contra tyrannos* von 1579, die im Kontext der französischen Religionskriege entstand. Die Verfasserschaft der *Vindiciae* ist umstritten; als am plausibelsten erscheint die Annahme einer Gemeinschaftsproduktion der Protestanten Languet und Mornay<sup>117</sup> in den 1570ern. Der Titel des Texts kündigt an, worauf die insgesamt sehr redundante Argumentation hinausläuft: Auf die Forderung nach Wiederherstellung der protestantischen Freiheit, die

<sup>115</sup> Vgl. die Überblicksdarstellung bei Kaspar von Greyerz, *England im Jahrhundert der Revolutionen*, UTB 1791 (Stuttgart: Ulmer, 1994), S. 148-161; eine ausführliche Analyse der Kirchenpolitik Charles' I. und der aus ihr entstehenden Konflikte bietet Caroline M. Hibbard, *Charles I and the Popish Plot* (Chapel Hill: University of Carolina Press, 1983).

<sup>116</sup> Als Vertreiber der Tarquinier und Begründer der römischen Republik eine wichtige Figur der römischen Geschichte und des frühneuzeitlichen Republikanismus.

<sup>117</sup> Vgl. George Garnett, "Introduction", *Vindiciae contra tyrannos* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), lxxvi.

von einem tyrannischen katholischen König unterdrückt wird. Die *vindicatio* oder *vindiciae* des lateinischen Titels ist ein Instrument des römischen Rechts, mit dem jemand einen Restitutionsanspruch erheben kann auf etwas, was sich widerrechtlich im Besitz des Prozeßgegners befindet. "*Vindicare in libertatem* was to claim that someone was a free man, wrongly held in slavery, and later became a form of manumission. By extension, it came to mean to liberate a people from oppressive rule."<sup>118</sup>

Miltons *The Readie and Easie Way to Establish a Free Commonwealth* (1660) erschien innerhalb weniger Wochen in zwei Auflagen; für die Untersuchung wird die gegenüber der ersten umfassend erweiterte zweite Auflage herangezogen. Die erste Auflage, ein kurzes Pamphlet von 18 Seiten in Quarto, ist der erste englischsprachige politische Text Miltons nach 1649. Er interveniert in einer Situation, in der es möglich scheint, die Restauration der Stuart-Monarchie zu verhindern; seine Entstehung läßt sich durch Bezugnahmen auf aktuelle politische Ereignisse genau datieren auf die Zeit zwischen dem 18.2. 1660 und dem 21.2. 1660<sup>119</sup>.

Die politische Situation dieser Tage ist bestimmt von einer scheinbaren Ergebnislosigkeit: 1648 waren alle nicht strikt anti-royalistischen Abgeordneten aus dem *Long Parliament* entfernt worden. Das entstehende *Rump Parliament* wiederum wurde 1653 von Cromwell aufgelöst. Im Sommer 1659, nach dem Tod Cromwells und in einer Phase zunehmender politischer Instabilität, beruft eine Gruppe führender Offiziere das *Rump Parliament* wieder ein. Gleichzeitig verlieren die Radikalen in der Armee zunehmend an Einfluß, während General Monck zum dominierenden Akteur wird. Über Moncks mittelfristige Ziele herrscht noch heute Unklarheit, aber sein aktuelles Ziel im Winter 1659/60 ist eindeutig die Entmachtung des *Rump Parliament*, dessen schließliche Auflösung und die Wiederherstellung des *Long Parliament*. Allen Beteiligten ist bewußt, daß dieses Vorgehen in die Restauration der Stuart-Monarchie münden wird.

Am 11.2. fordert Monck das *Rump Parliament* auf, Neuwahlen anzusetzen und dabei das passive Wahlrecht so zu gestalten, daß auch Royalisten in das neue Parlament gewählt werden können. Dieser Forderung kommt das *Rump Parliament* nicht nach: Es setzt zwar Neuwahlen an, schließt aber alle royalistischen Kandidaten vom passiven

<sup>118</sup> Garnett, "Introduction", lxxxiii.

<sup>119</sup> Vgl. zur Frage der Datierung und im Folgenden zum tagespolitischen Kontext Robert W. Ayers, "Preface" zu *The Readie and Easie Way...* in John Milton, *Complete Prose Works, vol. VII: 1659-1660*, rev.ed., ed. Robert W. Ayers (New Haven/London: Yale University Press, 1980), S. 340-349, hier S. 342f.

Wahlrecht aus. Eine Umsetzung dieses Wahlmodus würde das *Rump Parliament* auf Dauer als konstitutionelle Sicherung der Republik etablieren. Dieses Vorgehen ist angesichts der politischen Kräfteverhältnisse zum Scheitern verurteilt, weckt aber bei Republikanern Hoffnungen auf eine Verhinderung der Restauration. Am 21.2. läßt Monck nach personellen Veränderungen im *Rump Parliament* die Einschränkungen des passiven Wahlrechts für nichtig erklären. Damit zeichnet sich ein Parlament ab, das die Restauration beschließen wird.

Die zweite Auflage von *The Readie and Easie Way* entsteht Ende März/Anfang April 1660, also zu einem Zeitpunkt, an dem der Prozeß der Restauration mehrere Schritte nach vorne gemacht hat. Diese Auflage ist gegenüber der ersten beträchtlich erweitert, sie umfaßt 108 Seiten in Duodecimo. Manches aus der ersten Auflage ist entfallen, vieles neu hinzugekommen – so eine genauere Darlegung der politischen Institutionen, die im zukünftigen Commonwealth regieren sollen, aber auch die negative Darstellung der Monarchie und des Hofes ist beträchtlich erweitert.

Algernon Sidneys *Court Maxims*, entstanden 1664/65, wurden erstmals 1996 gedruckt, nachdem in den 1970ern das bis heute einzig bekannte Manuskript des Texts auf Warwick Castle entdeckt wurde. Dieses Manuskript umfaßt 211 Seiten und wurde von verschiedenen Personen zu unterschiedlichen Zeiten im späten 17. und im 18. Jahrhundert geschrieben:

Its 211 pages are not in Sidney's own hand, but by two different copyists with corrections in again two other hands. The first 96 pages must date from the late seventeenth century and could possibly have been copied by Sydney's friend and one-time host Benjamin Furly (1636-1714), merchant, quaker and man of letters in Rotterdam. The second part is in eighteenth-century handwriting, possibly prepared at the request of the second earl of Warwick, who may have made some of the corrections.<sup>120</sup>

Es wäre zu sehr von der modernen Druckkultur her gedacht, wenn man einem Text, der zu seiner Entstehungszeit im 17. Jahrhundert nur als Manuskript vorlag, seinen öffentlichen Charakter absprechen wollte und ihn zu einem nur im kleinsten, 'privaten' Kreis gelesenen Text erklären wollte. Im späten 17. Jahrhundert, genauer gesagt

---

<sup>120</sup> Hans W. Blom, Eco Haitzma Mulier, "Note on the text", in Algernon Sidney, *Court Maxims*, ed. Hans W. Blom, Eco Haitzma Mulier, Ronald Janse (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), S. ix-x, hier S. ix.

bis zur Aufhebung des Licensing Act 1695, spielt das Publikationsmedium Manuskript eine zentrale Rolle für politische Kontroversen: Viele Manuskripte werden von professionellen Schreibern kopiert und über gut organisierte Märkte verbreitet<sup>121</sup>. Die Frage, in welchen Kontexten welches Verhältnis zwischen *scribal publication* und *printed publication* besteht, wird für jeden Text separat zu beantworten sein; für den gegenwärtigen Kontext ausschlaggebend ist aber, daß im späten 17. Jahrhundert angesichts der strengen Zensur gerade das Manuskript der Ort ist, an dem politische Themen intensiv verhandelt werden. Nicht der Druck, sondern das Manuskript ist hier "the critical, subversive medium"<sup>122</sup>.

Dennoch bleibt natürlich die – im Fall der *Court Maxims* wohl unbeantwortbare – Frage bestehen, wie 'öffentlich' ein handschriftlicher Einzeltext war, das heißt vor allem, wie stark abgeschlossen die Gruppe war, in der der Text zirkulierte. Ebenso ist zu fragen, wie stark der Text sich im Lauf seiner Überlieferungsgeschichte veränderte: Die Vorstellung eines unveränderlichen stabilen Texts ist ein Produkt der *print culture*; demgegenüber können beim handschriftlichen Abschreiben vielfältige Veränderungen geschehen – auf Wunsch oder durch Aktivität des Autors, des Auftraggebers oder des Abschreibenden. Die Veränderung kann die Vorlage ersetzen, ergänzen oder Passagen der Vorlage tilgen<sup>123</sup>. Für die *Court Maxims* ließe sich diese Frage zunächst einmal so beantworten: Die zentralen politischen Aussagen des Texts sind so eng an den Kontext der Restaurationszeit gebunden und die politischen Handlungsanweisungen, die der Text vermittelt, beziehen sich so sehr auf diese Zeit, daß eine substantielle Veränderung des Texts im 18. Jahrhundert nicht sinnvoll wäre. Welchem Zweck sollte es dienen, einen Text, der in einer politischen Kontroverse des späten 17. Jahrhunderts spezifische Aussagen über die politische Situation macht, nachträglich zu verändern?

Die Entstehung zumindest eines wichtigen Teils der *Court Maxims* läßt sich aufgrund textinterner Evidenz auf die Zeit zwischen Ende 1664 und März 1665 datieren<sup>124</sup>. Sidney befindet sich seit 1660 auf dem Kontinent, zunächst in Italien, dann in der

---

<sup>121</sup> Vgl. Harold Love, *Scribal Publication in Seventeenth-century England* (Oxford: Clarendon Press, 1993), S. 3.

<sup>122</sup> Vgl. Love, *Scribal Publication*, S. 293.

<sup>123</sup> Vgl. Love, *Scribal Publication*, S. 53.

<sup>124</sup> "[...] in [the *Court Maxims*] the English defeat off Guinea by the Dutch admiral De Ruyter at the end of 1664 is mentioned (177 MS, p. 175), but the outbreak of the second Anglo-Dutch war on 22 March 1665 is not." Hans W. Blom, Eco Haitzma Mulier, "Introduction", in Sidney, *Court Maxims*, S. xi-xxvi, hier S. xiv.

Schweiz, Flandern, dem Reich, den Niederlanden, schließlich von 1666-77 in Frankreich. Unter denen, die nach der Restauration der Stuarts ins Exil gegangen sind und dort unter sich uneinig sind über politische Optionen, ist er "the foremost advocate of action, and [...] the least particular about the means to be employed to bring it about."<sup>125</sup> Sidneys Biograph Scott sieht in diesem Vorgehen nicht einen Ausdruck eines unrealistischen, ins Leere laufenden Zorns, sondern beantwortet die zugrundeliegende Frage nach der Stabilität der restaurierten Stuart-Monarchie eher negativ: Diese Monarchie sei "narrowly based", "inherently unstable"<sup>126</sup>, gekennzeichnet durch "basic instability"<sup>127</sup>. Unabhängig von der Realisierbarkeit von Sidneys Forderungen nach Abschaffung der Monarchie und Errichtung einer Republik bleibt aber der Umstand, daß Sidney in der kurzen, aber wichtigen Traditionslinie des frühneuzeitlichen englischen Republikanismus steht und in den *Court Maxims* die zentralen Theoreme dieses Republikanismus in redundanter Fülle artikuliert.

Die Verssatire "Britannia and Raleigh" (entstanden 1674/75) wurde zum erstenmal gedruckt 1689 in der umfangreichen Sammlung *A Collection of Poems on Affairs of State* (im folgenden *POAS*). Diese Sammlung vereinigte in Manuskriptform zirkulierende, gegen die Stuart-Monarchie gerichtete Satiren verschiedener Autoren der Restaurationszeit, unter ihnen Marvell. "Britannia and Raleigh" ist erhalten in neun Manuskripten, unter anderem in der British Library und der Bodleian Library<sup>128</sup>, und läßt sich durch Anspielungen auf politische Ereignisse auf die Jahre 1674/1675 datieren. In den 1670ern sind Manuskripte und Drucke nicht einander ausschließende Formen der Textzirkulation, sondern komplementäre Methoden, einen Text öffentlich zu machen – die Wahl des Veröffentlichungsmediums richtet sich weniger nach dem erwünschten Maß an Öffentlichkeit als nach der politischen Position und rechtlichen Belangbarkeit eines Texts<sup>129</sup>.

1689, bei der Erstveröffentlichung im Druck, wird "Britannia and Raleigh" Marvell zugeschrieben – demgegenüber bringen nur zwei der neun Manuskripte Marvell mit

---

<sup>125</sup> Ebd., S. 164.

<sup>126</sup> Ebd., S. 166.

<sup>127</sup> Ebd., S. 176.

<sup>128</sup> Vgl. Andrew Marvell, *Poems*, ed. Herschel Margoliouth (Oxford: Clarendon Press, <sup>3</sup>1973), S. 400.

<sup>129</sup> Vgl. Harold Weber, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II* (Lexington: University Press of Kentucky, 1996), S. 95. Weber zitiert den Zensor L'Estrange, der 1677 im Parlament die Ausweitung des *Licensing Act* auf Manuskripte forderte – selbst wenn man eine rhetorische Übertreibung L'Estranges in Rechnung stellt, wird deutlich, daß Manuskripte in der politischen Öffentlichkeit eine wichtige Rolle spielen: "it is notorious that not one in forty libels ever comes to the press, though by the help of manuscripts they are well-nigh as public."

dem Text in Verbindung. Der Text macht also beim Übergang vom Manuskript zum Druck auch einen Übergang durch von der Anonymität zur Verfasserschaft eines klar definierten Autors – aber: Ist Marvell tatsächlich der Autor? Die neuere Forschung hat die Unzuverlässigkeit der Zuschreibungen in den *POAS* herausgearbeitet und neigt zur Vorsicht: "We can state as a general rule that attribution to Marvell in early editions of *POAS* constitutes no evidence whatever that Marvell wrote a particular poem."<sup>130</sup> Der Name 'Marvell' scheint in den *POAS*, ebenso wie der Name 'Milton', eher als politisches und literarisches Gütesiegel zu fungieren. 'Marvell' bezeichnet weniger den realen Autor eines Textes als vielmehr die im Text artikulierte politische Position und den satirischen Modus des Angriffs auf die Stuart-Monarchie.

Die Geschichte der Sexualität und die Geschichte der Poetizität berühren sich in diesen Texten, die das Schauspiel als *effeminate* angreifen, darin, daß hier das Schauspiel als Instanz der Erregung und Befriedigung körperlicher Lüste in eine Reihe gestellt wird mit der Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse durch Essen, Trinken und Hurerei. Das Schauspiel erscheint in den Texten als eine quasi-materielle Kraft, die auf den Körper des Zuschauers ausgerichtet ist und diesen Körper negativ verändert. Im selben Zug erheben die Texte die entkörperliche Schriftlichkeit der Bibel und, im Fall von „Britannia and Raleigh“, des Epos Spensers zum zentralen Faktor einer vernunftzentrierten Nationalkultur. Bibel und Epos fungieren hier als Texte, die zentral sind für eine Emanzipation englischer Kultur von romanischen Modellen und in dieser Hinsicht funktional äquivalent sind: Ihre Funktion ist es, national orientierte *virtue* zu fördern.

Gegen Ende dieser Phase zeigt sich in zwei Stücken Drydens, *All for Love* (1677) und der Oper *Albion and Albanus* (1685), eine aufschlußreiche Ambivalenz in der Bewertung des Musiktheaters: Bei Dryden erscheinen Musik und Musiktheater als prominenter Ort kultureller Alterität. Einerseits bejaht Dryden die politische Funktion der Hofoper, gestaltet diese Oper nach französischem Muster als Apotheose des Monarchen und entlarvt den von einer römischen Figur in *All for Love* vorgebrachten Angriff auf die *effeminate sounds* der fremden ägyptischen Musik als politische Propaganda; andererseits aber betrachtet er in den Paratexten von *Albion and Albanus*

---

<sup>130</sup> Warren Chernaik, *The Poet's Time: Politics and Religion in the Work of Andrew Marvell* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), S. 222.

das Musiktheater sehr kritisch unter dem poetologischen Aspekt seiner Unvereinbarkeit mit einem logozentrischen englischen Drama. Es scheint, daß unabhängig von der politischen Position der Autoren ein Konsens darüber besteht, daß das fremde Musiktheater dem englischen Drama schadet. Die um 1700 erfolgende poetologische Ausdifferenzierung von englischem Sprechtheater und effeminierendem Musiktheater wird dann im Zentrum des nächsten Kapitels stehen.

## 2.2 Der Republikanismus und der Angriff auf den Hof

The form of Whiggism which triumphed in 1689 was very different from the vigorous, sceptical republicanism voiced in the poems and pamphlets of the 1670s and the Exclusion Crisis.<sup>131</sup>

Der frühneuzeitliche Republikanismus ist ein fast ausschließlich in protestantischen Gebieten präsenter Komplex politischer Theorien, personeller Netzwerke, zentraler Themen und rekurrenter Artikulationsmodi. Sein Platz in der politischen Landschaft läßt sich am klarsten erfassen über seine Selbstbestimmung als Feind einer gegenreformatorischen Synthese von Katholizismus und Absolutismus, wie sie im 17. Jahrhundert in Frankreich zu einem wichtigen Faktor der europäischen Politik wird. In Texten republikanischer Autoren erscheint diese Synthese als zentrales Schreckbild. Der Republikanismus definiert sich immer wieder als Verteidiger der 'natürlichen' Ordnung gegen die Zerstörung von Nation und Zivilisation durch Katholizismus und Absolutismus. Damit hat der Republikanismus einen festen Platz in der politischen Landschaft des 17. Jahrhunderts; von diesem Platz aus bezieht er sich auf Machiavellis *Discorsi* als seinen Referenztext.

Für die von binären Oppositionen organisierten Argumentationsmuster republikanischer Texte prägend und kennzeichnend ist Machiavellis

disjunktive Zuspitzung. [...] Dieser zupackende Gestus der antithetischen Vereinfachung und Zuspitzung prägt Machiavellis gesamte Prosa; er strukturiert die Mannigfaltigkeit der politischen Geschichte und macht hinter ihrem Erscheinungsreichtum eine vorzüglich durch die Klarheit einer vollständigen Al-

---

<sup>131</sup> Paul Hammond, "The King's two bodies: representations of Charles II", in *Culture, Politics and Society in Britain, 1660-1800*, ed. Jeremy Black, Jeremy Gregory (Manchester/New York: Manchester University Press, 1991), S. 13-48, hier S. 42.

ternative bestimmte Entscheidungssituation als Grundmuster politischen Handelns aus.<sup>132</sup>

Die Frage, die Machiavellis *Discorsi* umkreisen, lautet: Wie lassen sich gemeinwohlorientierte, vernünftige bürgerlich-republikanische Ordnungen erhalten angesichts der Zerstörungskraft der menschlichen Leidenschaften, die dem Gemeinwohl entgegenstehen? Der Kern von Machiavellis Antwort ist: Die politische Erziehung muß "altrömische Bürger und Republikaner"<sup>133</sup> schaffen, sie muß *virtù* schaffen und erhalten. *Virtù* ist diejenige Eigenschaft des Bürgers, durch die der Einzelne zur Stabilität des Gemeinwesens beiträgt.

*Virtus*, so konnten die Humanisten den Schriften der römischen Literaten und Historiographen entnehmen, bedeutete damals Tapferkeit, Mannhaftigkeit, Beherrschung, Mut, Fähigkeiten also, die für die militärische und politische Selbstbehauptung und Selbststeigerung des Gemeinwesens wertvoll waren, umfaßte auch Patriotismus, Gemeinschaftssinn und die Bereitschaft, das Wohl der Allgemeinheit stets über das eigene Interesse zu stellen.<sup>134</sup>

Der Grundsatz, "daß das Wohl des Gemeinwesens höher steht als das je eigene Interesse"<sup>135</sup> definiert das Ideal von *virtus* und "führt jene römisch-republikanische Vorstellung fort, derzufolge die höchste Tugend des Bürgers seine bedingungslose Selbstunterordnung unter die *salus rei publicae* ist"<sup>136</sup>. Den immer im Singular auftretenden Begriffen 'Vernunft' und 'Tugend' steht die Pluralität der Leidenschaften gegenüber. *Reason* und *virtue* sind ständig bedroht durch die Leidenschaften, die dem Gemeinwohl entgegenstehen: Ehrgeiz, Habgier, aber auch das Streben nach *luxury*, das heißt nach körperlicher Lust am Materiellen und Fleischlichen, das den Einzelnen vom Dienst am Gemeinwohl ablenkt. Machiavelli nennt diesen Vorgang und sein Resultat *corruzione*, englische Autoren sprechen von *corruption*. *Corruption* ist dort, wo der Einzelne infolge der Lust seinen Bürger-Status verliert. Diese Lust ist vor allem die fleischliche Lust, das geschlechtliche Begehren, das dem Einzelnen die Kontrolle über seine Leidenschaften entreißt und ihn darauf reduziert, dieses Begehren

<sup>132</sup> Wolfgang Kersting, *Niccolò Machiavelli* (München: C.H. Beck, 21998), S. 51.

<sup>133</sup> Kersting, *Machiavelli*, S. 44.

<sup>134</sup> Kersting, *Machiavelli*, S. 112.

<sup>135</sup> Herfried Münkler, "Die Idee der Tugend: Ein politischer Leitbegriff im vorrevolutionären Europa", *Archiv für Kulturgeschichte* 73 (1991), 379-403, hier 379.

<sup>136</sup> Münkler, "Idee der Tugend", 383.



auf Kosten seiner öffentlichen Pflichten zu stillen. Ein Mann, der eine Frau übermäßig begehrt, verliert die Männlichkeit, die seinen Bürger-Status definiert: "[Women] weaken the manly self-control of citizens as they do that of princes, and they tend to privatize the republican citizen, drawing him out of the public square into the bedroom."<sup>137</sup>

England ist um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit weitem Abstand das Land, in dem Machiavellis *Discorsi* am intensivsten rezipiert werden und in dem republikanische Gedanken am ungehindertsten und am unfänglichsten kommuniziert werden. Der Forschung gilt 1649 als Geburtsjahr des Republikanismus in England – dieser sei nicht Ursache, sondern Folge der Hinrichtung Charles' I.; der Zusammenbruch politischer Institutionen zwischen 1640 und 1660 habe die Bildung und Ausbreitung eines englischen Republikanismus stimuliert. Es sind drei Phasen dieses Republikanismus auszumachen, wobei in jeder dieser Phasen jeweils ein großes aktuelles politisches Thema im Mittelpunkt steht: Der Commonwealth zwischen 1649 und 1660 mit den wichtigsten Autoren Milton, Nedham, Harrington; die Jahre von 1675 bis 1683, in denen der Konflikt zwischen Krone und Parlament in die *Exclusion Crisis* mündet, und – in einer infolge der *Glorious Revolution* ganz anders gelagerten Situation – die Jahre nach 1694, in denen Molesworth, Moyle, Trenchard, Toland und Fletcher die *standing army* Wilhelms als Übergriff auf englische *liberty* angreifen.

Über diese Phasen hinweg kontinuierlich ist die zentrale Stellung von *virtue* für die Argumentationsmuster republikanischer Texte. Insbesondere für England gilt die Feststellung "It is as a politics of virtue that republicanism most clearly defines itself."<sup>138</sup> Die in englischen republikanischen Texten wieder und wieder anzutreffende Gegenüberstellung von *virtue* und *corruption* richtet sich vor allem gegen die Stuart-Monarchie und kontrastiert diese mit der angeblich 'natürlichen' politisch-kulturellen Ordnung der Republik. In der Opposition von Republik und Hofkultur werden grundlegende Themen des Republikanismus verhandelt: Die Republik und ihre *liberty* werden gesichert durch Disziplin, Sparsamkeit und Fleiß – Eigenschaften, die der

---

<sup>137</sup> Hannah Fenichel Pitkin, *Fortune is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli* (Berkeley: University of California Press, 1984), S. 118.

<sup>138</sup> Blair Worden, "Marchamont Needham and the Beginnings of English Republicanism, 1649-1656", in *Republicanism, Liberty, and Commercial Society, 1649-1776*, ed. David Wootton (Stanford: Stanford University Press, 1994), S. 45-81, hier S. 46.

Selbstkontrolle des Bürgers und damit der Fähigkeit zur politischen Partizipation dienen. Als Bedrohung dieser republikanischen Tugenden erscheinen die höfische Festkultur und der repräsentative Prunk nach dem Vorbild 'barocker' Höfe des katholischen Raums, die natürlich als Machtdemonstration der Monarchie auch immense politische Bedeutung haben. Diese von der Hofkultur ausgehende Bedrohung wird als Verführung gezeigt: Höfische Pracht verführt – als strategisch eingesetzte sinnliche Rhetorik, die sich an die Leidenschaften des Individuums wendet – dazu, sich den Forderungen nach politischer Selbstentmündigung zu unterwerfen und auf Kosten der eigenen bürgerlichen Partizipation an dieser Hofkultur teilzuhaben. Englische Republikaner stellen diese Verführungskraft immer wieder als gefährlichen Fremdkörper dar: Sie beschreiben England als männlich-disziplinierte Nation und den Stuart-Hof als Einfallstor des Fremden, das sinnlich verführerischen, aber politisch gefährlichen Prunk anbietet. Als Aspekte dieser bedrohlichen höfischen Kultur wird in republikanischen Texten das gewertet, dem vorgeworfen werden kann, auf die Sinne und den Körper statt auf die Vernunft zu wirken: Zeremonien, Kleidung, Mätressenwesen, aber auch Erzeugnisse der bildenden Kunst oder die Musik und das Schauspiel. Republikanische Texte behaupten wieder und wieder eine Bedrohung der Nation England durch die kulturelle Alterität des Höfischen; der Angriff auf das Hoftheater ist in diesen Texten Teil eines übergeordneten Angriffs auf Idee und Realität des Hofes.

### **2.3 *Effeminacy* als handlungsbeeinflussende Liebe zu einer Frau: Lees *Lucius Junius Brutus* (1680) und Otways *Venice Preserv'd* (1682)**

Die beiden im Folgenden betrachteten Stücke stehen im Kontext der *Exclusion Crisis*, der zweiten der drei großen politischen Krisen im England des 17. Jahrhunderts. Ebenso wie im Bürgerkrieg und in der *Glorious Revolution* konzentriert sich die politische Diskussion auf das Thema der angeblichen Bedrohung Englands durch "popery and arbitrary government"<sup>139</sup>. Die historiographische Bezeichnung *Exclusion Crisis* benennt den tagespolitischen Streitpunkt, in dem sich um 1680 das große politische Thema des 17. Jahrhunderts in einer spezifischen Form konkretisiert: Hat das Parlament als Vertretung der Nation das Recht, den katholischen Thronfolger, den

---

<sup>139</sup> Jonathan Scott, "England's Troubles: Exhuming the Popish Plot", in *The Politics of Religion in Restoration England*, ed. Tim Harris, Paul Seaward, Mark Goldie (Oxford: Blackwell, 1990), S. 107-131, hier S. 110.

Duke of York, durch ein Gesetz von der Thronfolge auszuschließen? Pointierter gefragt: Wer ist der Träger der Souveränität?<sup>140</sup>

Für die gegenwärtige Arbeit ist interessant, wie in zwei prominenten Dramen, die die politischen Kontroversen der *Exclusion Crisis* auf die Bühne bringen und an die zwei politisch hochsemantisierten Orte Rom und Venedig verlagern, das Verhältnis von *effeminacy*, *manliness* und politischem Handeln behandelt wird. Um diese Dramen besser einordnen zu können, sollen zuvor noch einige Grundzüge der *Exclusion Crisis* umrissen werden.

Im September 1678 erscheint ein Mann mit einem buntscheckigen Lebenslauf vor dem Londoner Friedensrichter Sir Edmund Berry Godfrey: ehemaliger Cambridge-Student (nach zwei *terms* ohne Abschluß relegiert), ehemaliger Pfarrer der Church of England (wegen Trunkenheit entlassen), ehemaliger Schiffskaplan (wegen Sodomie auf dem Schiff entlassen), ehemaliger Jesuitenschüler<sup>141</sup>. Titus Oates, so der Name des Mannes, sagt vor Godfrey aus, daß es eine jesuitische Verschwörung zur gewaltsamen Rekatholisierung Englands gebe: Der König soll ermordet, Protestanten massakriert, London gebrandschatzt werden. Das Schreckbild der Jesuiten als Träger der Gegenreformation mit Feuer und Schwert ist keineswegs ungewöhnlich im England des späteren 17. Jahrhunderts; Oates' Aussage erhält ihre politische Brisanz erst dadurch, daß Oates die direkte Beteiligung des Thronfolgers James an dieser Verschwörung behauptet.

Oates mag eine überaus zweifelhafte Gestalt gewesen sein, ein Trinker oder ein Wahnsinniger. Ausschlaggebend ist, daß mit seinen Behauptungen ein bestimmtes politisches Programm an die Öffentlichkeit gebracht wird und auf breite Resonanz stößt: Die *Exclusion Crisis* ist der historische Ort, an dem die Whigs deutlich und unwiderruflich eine Identität als politische Partei annehmen. Nicht jeder Whig ist ein Republikaner, aber jeder Republikaner ist ein radikaler Whig. Oates' Aussagen lösen eine konstitutionelle Krise aus, in der die von Shaftesbury geführten Whigs versu-

---

<sup>140</sup> Die politische Komplexität der Positionen, Teilkontroversen und -prozesse der *Exclusion Crisis* ist hier nicht nachzuzeichnen. Vgl. für einen Überblick: J.R. Jones, *The First Whigs: The Politics of the Exclusion Crisis, 1678-1683* (London: Oxford University Press, 1961); Richard Braverman, *Plots and Counterplots: Sexual politics and the body politic in English literature, 1660-1730* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), S. 152-168; Mark Knights, *Politics and Opinion in Crisis, 1678-1681* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Melinda S. Zook, *Radical Whigs and Conspiratorial Politics in Late Stuart England* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999).

<sup>141</sup> Vgl. zu Oates' Biographie John Kenyon, *The Popish Plot* (London: Heinemann, 1972), S. 42-63.

chen, sich im öffentlichen Bewußtsein zu verankern als Verteidiger von Protestantismus und *liberty*. Wieder und wieder warnen die Whigs davor, daß Charles und James sich außenpolitisch an Frankreich anlehnen, um mit ideeller, finanzieller und militärischer Unterstützung Ludwigs XIV. in England Katholizismus und Absolutismus einführen zu können, England zum Satellitenstaat Frankreichs zu machen. Dieser Vorwurf gegen die Stuarts ist das stärkste Mittel, um die Öffentlichkeit politisch zu mobilisieren: Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts besteht der Grundkonsens der englischen Politik darin, die Rekatholisierung Englands abzuwehren<sup>142</sup>. In der *Exclusion Crisis* behaupten auch die Tories nicht, daß der König ein Recht habe, den Katholizismus wieder einzuführen; vielmehr verweisen sie auf die königliche Prerogative und stellen die Whigs als zerstörungssüchtige Rebellen dar, die es auf einen zweiten Bürgerkrieg abgesehen hätten.

Die *Exclusion Crisis* läßt sich unter vielen Aspekten betrachten: sozialgeschichtlich als Konflikt zwischen städtischem Handelsbürgertum und einem feudalen Substrat der Monarchie, verfassungsgeschichtlich als Konflikt zwischen konkurrierenden Konzepten von Souveränität und parlamentarischer Repräsentation, im europäischen Rahmen als Konflikt zwischen einer frankreichfreundlichen, gegen die Niederlande gerichteten Außenpolitik und einer Außenpolitik, die ein Bündnis zwischen England und den Niederlanden will, um so eine starke antifranzösische Allianz zu bilden<sup>143</sup>. Für den gegenwärtigen Kontext wichtig ist der Umstand, daß die Dramenproduktion während der *Exclusion Crisis*, also zwischen 1678 und 1682, den jeweiligen Veränderungen der politischen Situation und des politischen Vorteils der Parteien folgt. Die Dramen behandeln die großen Themen der Zeit; die überwiegende Mehrheit der Stücke (aber nicht unbedingt der Dramatiker) läßt sich eindeutig einer Whig- oder Tory-Position zuordnen anhand ihrer Stellung zu den Themen Gehorsamspflicht des Untertans und Gemeinwohlorientiertheit der Regierung, Tyrannei und Bürgerkrieg, Rebellion und *popery*, Gottesgnadentum und Vertragstheorie.

Whig Stücke unterscheiden sich von Tory-Stücken zentral dadurch, daß sie ein als 'männlich' dargestelltes Ideal anti-monarchischen Handelns zeigen<sup>144</sup>. In diesen

---

<sup>142</sup> Diese Furcht vor einer gewaltsamen Gegenreformation ist keineswegs unbegründet: Im Lauf des 17. Jahrhunderts wird der Protestantismus auf dem Kontinent zunehmend zurückgedrängt, und zwar vor allem durch militärische Mittel.

<sup>143</sup> Wie es dann mit der *Glorious Revolution* tatsächlich geschieht.

<sup>144</sup> Vgl. Susan J. Owen, *Restoration Theatre and Crisis* (Oxford, 1996).

Stücken erscheinen tyrannische Monarchien als schädlicher Fremdkörper in einem homogenen Gemeinwesen, und das Sujet des Stücks besteht in der Beseitigung dieser Monarchien zugunsten einer gemeinwohlorientierten Regierung. In *Lucius Junius Brutus* und *Venice Preserv'd* haben männliche *virtue* und ihr mit dem Stichwort *effeminacy* belegtes Fehlen dort ihren Ort, wo es um revolutionäre politische Veränderung geht: Lee dramatisiert die Vertreibung der Tarquinier aus Rom und die Errichtung der römischen Republik; Otway zeigt in einer verzögerten Replik, wie in Venedig – an einem Ort, der in vielen republikanischen Texten als Ideal einer starken Republik erscheint, in *Venice Preserv'd* aber als brutale Adelsoligarchie dargestellt wird – eine Rhetorik der *manly virtue* ein blindwütiges Massaker legitimieren soll, das sich als republikanischer Freiheitskampf ausgibt. Sowohl Lee als auch Otway zeigen Figuren, die sich durch ihr Sprechen über Männlichkeit als Republikaner ausweisen und in Situationen der politischen Krise Männlichkeit und ihren Mangel als Effekt der Beziehung zu einer Frau begreifen. In beiden Stücken sprechen Figuren darüber, daß in der Entscheidung zwischen Liebe zu einer Frau einerseits und politischem Handeln andererseits Männlichkeit verloren oder gewonnen wird.

#### Lees *Lucius Junius Brutus* (1680): *effeminacy* als Abkehr von der Republik

Lees *Lucius Junius Brutus, Father of his Country* wurde nach einigen Aufführungen im Dezember 1680 durch eine Anordnung des Lord Chamberlain verboten wegen "very Scandalous Expressions & Reflections upon ye Government".<sup>145</sup> Das ist eine wenig aussagekräftige Phrase – die Zensur ist nicht verpflichtet, genaue Gründe für das Verbot eines Stücks anzugeben, und tut das auch nicht. Es läßt sich auch nicht genau sagen, wer genau den Ausspruch des Verbots erwirkt hat – es gibt mehrere Instanzen, die die Londoner Bühnen kontrollieren können: den König, den Master of the Revels, Londoner Gerichte<sup>146</sup>. Das Stück darf also nicht aufgeführt werden, wird aber im Juni 1681 gedruckt.

---

<sup>145</sup> Anordnung des Lord Chamberlain vom 11.12.1680; zit. in der hier zugrundegelegten Ausgabe: Nathaniel Lee, *Lucius Junius Brutus*, ed. John Loftis (London: Edward Arnold, 1967), xii.

<sup>146</sup> Vgl. Matthew J. Kinservik, "Theatrical Regulation during the Restoration Period", in *A Companion to Restoration Drama*, ed. Susan J. Owen (Oxford: Blackwell, 2001), S. 36-52, hier S. 36. Kinservik liefert auch eine Aufstellung der 18 Stücke, die zwischen 1660 und 1710 verboten wurden; eine deutliche Intensivierung der Zensur erfolgt in den Jahren 1677-1682.

Das solcherart verbotene Stück hat einen republikanischen Gründungsmythos auf die Bühne gebracht: die bei Livius berichtete Vertreibung der Tarquinier aus Rom, die darauf folgende Errichtung der Republik durch Brutus und die Niederschlagung einer Verschwörung der Anhänger Tarquins, an der auch Brutus' Söhne Tiberius und Titus beteiligt sind. Dieses Geschehen ist bei Livius ebenso wie bei Machiavelli eine historische Zäsur ersten Ranges. Beide stellen die Opposition von königlicher Tyrannei (sinnfällig in der Vergewaltigung Lucretias) und republikanischer Freiheit ebenso scharf und eindeutig dar wie die Stellung Brutus' als Identifikationsfigur. Ebenso wie bei diesen Autoren ist der Brutus, den Lee auf die Bühne bringt, unbedingter Feind jeder Monarchie. Lees Brutus beschreibt die Monarchie als zivilisationszerstörende Naturgewalt, deren Zerstörungspotential durch Gesetze eingeschränkt werden muß, ohne daß es jemals ganz beseitigt werden könnte:

Laws, Rules, and Bounds, prescrib'd for raging Kings,  
 Like Banks and Bulwarks for the Mother Seas,  
 Tho 'tis impossible they should prevent  
 A thousand dayly wracks and nightly ruins,  
 Yet help to break those rowling inundations  
 Which else would overflow and drown the World. (III, 2,  
 11-16)

Indem Brutus die Herrschaft der Tarquinier bezeichnet als Herrschaft von "arbitrary lust" (II, 181), bringt er die Despotie in einer seit der Antike konventionellen Formel auf den Punkt: Politische Transgression ist überlagert mit geschlechtlicher Transgression; die Vergewaltigung Lucretias durch Tarquins Sohn steht in einem synekdochischen Verhältnis zur politischen Tyrannei Tarquins, der die Partizipationsrechte der Römer beseitigt hat. Aber auch die Tarquinier sind der Despotie ihrer eigenen Lüste so unterworfen, wie Rom der Despotie der Tarquinier unterworfen ist – ganz Rom wird beherrscht von den Begierden, deren Joch es in einer großen Kraftanstrengung abzuwerfen gilt.

Brutus ist als biologische wie politische Vaterfigur der Maßstab für und der Richter über die Handlungen der anderen Figuren. Es gehört zum tradierten Stoff, daß Brutus über seine Söhne richtet und dabei die Bindung an Rom und Gesetz über die familiären, partikularen Bindungen an seine Söhne stellt. Die für diese Arbeit wichtige Innovation von Lees Stück besteht darin, daß hier das Thema der politischen Partizipa-

tion in der Republik verhandelt wird über die Darstellung einer Liebesbeziehung zwischen Brutus' Sohn Titus und Teraminta, einer illegitimen Tochter Tarquins. Im Rahmen dieser Liebesbeziehung hat die Opposition von *effeminacy* und *virtue* ihren Platz: Titus verliert durch diese Liebe den Willen und die Fähigkeit, in der Republik politisch tätig zu sein; genau diesen Verlust bezeichnet Brutus als *effeminacy*, und diese negative Einschätzung von Titus' Liebe zu Teraminta wird im Stück von anderen Personen bekräftigt. Am Ende des Stücks überwindet Titus seine *effeminacy* und gewinnt *virtue*, indem er seine Liebe zu Teraminta relativiert zugunsten der politischen Forderungen der Republik: Er opfert sein Leben und bittet seinen Vater, ihn hinzurichten, um die Herrschaft von Gesetz und Vernunft zu stärken.

Das erste, was der Zuschauer auf der Bühne sieht, ist eine Liebesszene zwischen Titus und Teraminta. Die beiden Liebenden sprechen über ihren Wunsch, sich in eine erotische Gegenwelt zur schlechten Realität zu flüchten. Diese Gegenwelt wird ambivalent beschrieben: Einerseits erscheint sie im Bild des Gartens (I, 1, 5-10) als Inbegriff der Zivilisation, andererseits als "pathless wilderness" (ebd.). Für Titus ist die Liebe zu Teraminta wichtiger als alles andere – weniger aus erotischem Verlangen hinaus als aus dem Versuch, ein Sinndefizit zu beheben: Ohne Teraminta erscheint Titus die Welt als "chaos" (I, 1, 27), Teraminta ist ihm das einzige, was in einer leeren Welt Sinn stiftet. Daß Titus Teraminta bezeichnet als "[my] only lightness here" (I,1,32), zeigt, wie er sich, indem er nur der Liebe lebt, selber ausschließt von der Welt des Öffentlichen mit ihren Forderungen und Verpflichtungen – aber auch von ihren Möglichkeiten, deren Verwirklichung Brutus anmahnt.

Als kurz darauf Brutus erscheint, bricht mit ihm diese politische Welt in die Gegenwelt der Liebe ein. Titus' Reaktion ist bezeichnend: Sein Ziel ist nicht politisches Handeln, sondern lustvolle erotische Zeitlosigkeit außerhalb der Welt: "But see, my father with a flamen here! / The court comes on; let's slip the busy crowd, / And steal into the eternal knot of love. *Exeunt.*" (I, 1, 70-72). Als Brutus kurz danach auf der Bühne steht, spricht er über die Notwendigkeit und die aktuell gegebene Möglichkeit, Rom von der Tyrannei der Tarquinier zu befreien. Die Verwerflichkeit der *effeminacy*, die Brutus Titus vorwirft, liegt darin, daß Titus unfähig ist, dieses politische Handeln zu leisten, weil er sich zurückzieht in seine erotische Gegenwelt. "Such raptures ill become the troubled times" (I, 199), sagt Brutus, und kurz darauf fällt das Stichwort *effeminacy*: "O, that the gods would give my arm the vigor / To shake this

soft, effeminate, lazy soul / Forth from thy bosom." (I, 226-228). Die Aneinanderreihung der Synonyme *softness*, *effeminacy* und *laziness* bildet einen semantischen Komplex, der eine Schwäche des politischen Handelns bezeichnet.

Titus' Schwanken zwischen *effeminacy* und *virtue* durchzieht den weiteren Verlauf des Stücks: Rom wird befreit, von den Verschwörern bedroht, schließlich durch die Aufdeckung der Verschwörung gerettet. Während all dieser politischen Vorkommnisse bleibt Titus kraftlos und unentschieden. Als Brutus ihn erinnert an seine Pflichten gegenüber Rom, schwört er seiner Liebe zu Teraminta ab; als kurz darauf Teraminta erscheint, will er wieder der Welt entfliehen: "Why, what care we? Let us enjoy those pleasures / The gods have given; locked in each other's arms / We'll lie forever thus, and laugh at fate." (II, 455 – 57). Selbst Teraminta weist Titus zurecht und stellt ihre Liebe zu ihm hinter seine politische Pflicht:

What, on the shock of empire, on the turn / Of state, and  
universal change of things, / To lie at home and languish for a  
woman! / No, Titus, he that makes himself thus vile, / Let him  
not dare pretend to aught that's princely, / But be, as all the  
warlike world shall judge him, / The droll of th'people and the  
scorn of kings. (II, 497-503).

Titus' *effeminacy* ist der Punkt, an dem die Verschwörer ansetzen, um ihn anzuwerben. Mit der Drohung, Teraminta zu töten, treffen sie Titus' Schwachpunkt. Weil Teramintas Leben ihm wichtiger ist als alles andere, schließt er sich der Verschwörung an. Dabei artikuliert er explizit eine Absage an alle sakralen und profanen Werte, die Gesellschaft ermöglichen, zugunsten seiner selbstbezogenen Liebe: "Thy death, thy death, my love. / I'll think on that and laugh at all the gods. / Glory, blood, nature, ties of reverence, / The dues of birth, respect of parents, all, / All are as this, the air I drive before me." (III, 3, 137-141). Hier scheint ein Endpunkt der Entwicklung zum Negativen erreicht: Titus' *effeminacy* hat ihn nicht nur von Rom entfremdet, sondern auch außerhalb der menschlichen Gemeinschaft gestellt, dorthin, wo die in ihrem Blutdurst tierhaften Verschwörer stehen.

Die Pointe des Stücks besteht nun aber darin, daß im vierten und fünften Akt Titus seine *virtue* durch einen Akt zurückgewinnt, in dem das Persönliche und das Politische ineinsfallen. Bei Livius verurteilt Brutus seine Söhne nach der Niederschlagung der Verschwörung zum Tod. Bei Lee ist Brutus willens, Titus zu begnadigen, nach-



dem er erfahren hat, wie die Verschwörer Titus auf ihre Seite gezogen haben. Aber Lees Titus *will* sterben, um mit seiner Hinrichtung ein politisches Zeichen für die Freiheit Roms und die Herrschaft des ordnungssichernden "rigorous law" (II, 21) zu setzen und "never fading glory" (so die chorische Figur Valerius, V,1,174) zu erringen. Mit seinem Entschluß für den eigenen Tod wird Titus für immer als Teil des Gründungsmythos in die Republik Rom integriert. In diesem schmerzhaften Tod vollzieht Titus seine endgültige Absage an *effeminacy*. Indem er den Schmerz der Auspeitschung erträgt, die der eigentlichen Hinrichtung vorangeht, wird er zum echten Römer: "I have borne it well, and like a Roman" (V,1,48). Auch wenn Titus nicht durch die Hand des Henkers stirbt, sondern, wie er es zur Vermeidung der öffentlichen Schande erbeten hatte, von Valerius im Senat erstochen wird, gewinnt er im schmerzhaften Tod das, was seine vom Streben nach erotischer Lust beherrschte "soft, effeminate, lazy soul" ihm zuvor verwehrt hatte. Titus stirbt in Harmonie mit Rom, den Göttern und seinem Vater; seine letzten Worte bezeichnen das Ideal seines nunmehrigen "gallant spirit" (Valerius, V,2,187): "what can Jove or all the gods give more, / To fall thus crowned with virtue's fullest charms, / And die such blessed in such a father's arms?" (V,2,184 – 85).

Otways *Venice Preserv'd* (1682): republikanische Männlichkeitsrhetorik als Bemäntelung von blinder Zerstörungswut

Otways *Venice Preserv'd*<sup>147</sup> wird an einem Zeitpunkt auf die Bühne gebracht, zu dem die Whigs die politische Auseinandersetzung der *Exclusion Crisis* verloren haben. Seit Charles im März 1681 das von den Whigs dominierte *Oxford Parliament* aufgelöst hat, haben die Tories die Oberhand in Parlament und Öffentlichkeit, die Theaterzensur wird intensiviert, auf den Bühnen werden nur noch Stücke gezeigt, die Whig-Figuren zum Inbegriff der Zerstörung machen. Gierige, demagogische, von Ehrgeiz getriebene, gewaltpredigende Figuren, die schwache Charaktere zur Rebellion verführen,<sup>148</sup> zeigen dem Publikum, wie wichtig die Stabilität der etablierten monarchischen Ordnung als Schutz vor dem Chaos eines neuen Bürgerkriegs ist.

<sup>147</sup> Im Folgenden zitiert nach Thomas Otway, *Venice Preserved*, ed. Malcolm Kelsall (London: Arnold, 1967).

<sup>148</sup> Vgl. George Whiting, "Political Satire in London Stage Plays, 1680-8", *Modern Philology* 28 (1930), 29-43.

Der Schauplatz von *Venice Preserv'd*, die reiche und stolze Handelsrepublik Venedig, ist neben Rom und Athen der dritte der Orte, die von den englischen Republikanern als Vorbild für England propagiert werden<sup>149</sup>. Aber schon im selben Jahr, in dem Shaftesbury die politische Offensive der Whigs beginnt<sup>150</sup>, erfolgt ein Angriff auf dieses Ideal. 1675 erscheint in London ein aus dem Französischen übersetzter Bericht von Caesar Vischard de Saint-Real<sup>151</sup> über eine 1618 in Venedig geplante, aber vereitelte Verschwörung; diese Übersetzung ist betitelt *A Conspiracy of the Spaniards Against the State of Venice*<sup>152</sup>. Aus diesem Text hat Otway Handlung, zentrale Figuren und ihre politischen Positionen für *Venice Preserv'd* übernommen.

Saint Real zeichnet ein Bild Venedigs, in dem die negativen Seiten betont werden. Venedig entspricht hier keineswegs dem republikanischen Ideal einer auf *virtue* und *liberty* beruhenden Republik, sondern wird von einer Adelsoligarchie beherrscht, die schlimmer ist als jede denkbare absolutistische Monarchie: "The World never had Monarchy so absolute as is the Empire by which the Senate of Venice governs that Republick [...]" (S. 14). Dementsprechend ist auch die Bevölkerung Venedigs gedrückt von hohen Steuern und der Willkürherrschaft des Adels (S. 15). Der spanische Botschafter, dessen Land sich gerade im Krieg mit Venedig befindet, heuert einige Männer an für seinen Plan, Venedig von innen heraus zu zerstören. Der Plan sieht vor, Venedig in Brand zu stecken und zu plündern, während eine wohlklingende republikanische Rhetorik das Unternehmen rechtfertigen soll. "[N]othing shall be proclaimed but Liberty" (S. 70), während Venedig brennt und seine Einwohner massakriert werden. Das von den Verschwörern proklamierte Ziel von "Peace, Justice and Liberty" (S. 89) dient als Rechtfertigung für die Zerstörung.

Bereits 1675 konnte der Leser diese Darstellung ohne Umschweife auf die Opposition unter Shaftesbury anwenden: Diese inszeniert sich ebenso wie die Verschwörer bei Saint-Real als Kämpfer gegen Tyrannei und für *liberty*. *A Conspiracy of the Spaniards Against the State of Venice* demontiert geschickt zwei zentrale republikanische

<sup>149</sup> Vgl. John Eglin, *Venice Transfigured: The Myth of Venice in British Culture, 1660-1797* (New York: Palgrave, 2001), S. 4.

<sup>150</sup> Vgl. Pocock, *The Machiavellian Moment*, S. 406-416.

<sup>151</sup> César Vichard, abbé de Saint-Réal (1639-1692). Französischer Geschichtsschreiber, lange im Haushalt von Hortense Mancini, mit ihr zusammen 1676 in London; Historiograph des Hauses Savoyen. Werke u.a. *De l'usage de l'Histoire* (1672), *De la conjuration des Espagnols contre Venise* (1674), *Memoires de Madame la Duchesse de Mazarin* (1675). Gesamtausgabe 1722, Den Haag.

<sup>152</sup> [Caesar Vischard de Saint-Real] *A Conspiracy of the Spaniards Against the State of Venice*. Out of French (London: Printed by J.D. for Richard Chiswel, 1675).

Motive: Erstens zeigt der Text, daß Venedig nicht dem Ideal einer Republik entspricht, und suggeriert, daß es echte Republiken gar nicht geben kann. Tatsächlich ist das, was sich Republik nennt, eine Oligarchie und schlimmer als jede Monarchie. Zweitens entkräftet der Text die Forderungen nach *liberty*, indem er die Diskrepanz zwischen der *liberty*-Rhetorik der Verschwörer und ihrer tatsächlichen Zerstörungslust demonstriert.

Die Verschwörer in *Venice Preserv'd* sind modelliert nach dem Vorbild von Saint-Regis als Verschwörern: Sie sprechen von *liberty* und meinen Brandschatzung, Vergewaltigung und Massaker als Rache für persönliche Kränkungen und aus purer Lust am Töten. Der willenschwache Jaffier wird von dem erfahrenen Soldaten Pierre, der mit der Semantik von Nacht, Teufel und Hölle belegt ist, zur Teilnahme an der Verschwörung verführt, und schwankt im Folgenden hin und her zwischen dieser Gewalttätigkeit und einer in der Handlung des Stücks als Ideal verdeutlichten unpolitischen Menschlichkeit. Pierre stellt diese Verschwörung als männliches Unternehmen und die Verschwörer als männliche Kämpfer für *liberty* dar. Die Verschwörer bestätigen sich gegenseitig ihre Männlichkeit in Dialogstellen, an denen auf diese Männlichkeitsrhetorik unmittelbar eine Artikulation des Wunsches nach Gewalt und Zerstörung folgt.

Bei allen Unterschieden, die zwischen *Lucius Junius Brutus* und *Venice Preserv'd* bestehen im Hinblick darauf, wie das Sprechen der Figuren über *virtue* und Männlichkeit bewertet wird, ist den Stücken eines gemeinsam: Sowohl Lee als auch Otway behandeln "manly virtue" (*Venice Preserv'd*, II, 3, 121) als Kontrolle über die eigenen Emotionen, die durch die Liebe zu einer Frau entfacht werden. Bei Lee ist Titus' Liebe zu Teraminta das, was ihn *effeminate* macht; bei Otway entsagt Jaffier im selben Zug, in dem er sich von der Männlichkeitshetorik der Verschwörer betören läßt, den menschlichen Gefühlen, die in seiner Frau Belvidera verkörpert sind. Gleichzeitig zeigen Jaffiers Worte, daß diese Männlichkeit sich nur ausgibt als Eigenschaft politischen Handelns, tatsächlich aber in den Zusammenhang eines privaten Rachedursts gehört: "Yes, I will be a man [...] from this hour I chase / All little thoughts, all tender human follies / Out of my bosom. Vengeance shall have room. / Revenge!" (II, 2, 124-129).

Jaffier hat sich mit seinem Bekenntnis zu dieser Männlichkeit auf den Weg begeben, der in das Chaos der Gewalt führt, und er wird fortwährend von den Verschwörern in dieser Männlichkeit bekräftigt. Als Jaffier bei den Verschwörern erscheint mit einem Dolch in der Hand, der das ganze Stück hindurch Symbol zerstörender Gewalt ist, wird dies kommentiert mit "His presence bears the show of manly virtue." (II,3,121). Weder "manly" noch "virtue" haben hier den Sinn, den sie in *Lucius Junius Brutus* hatten; vielmehr sind sie in ihr Gegenteil verkehrt worden: "Manly" heißt nicht 'politisch positiv handelnd', sondern 'zerstörend', "virtue" heißt nicht 'Tugend', sondern 'Mordlust'. Parallel zu dieser Verkehrung der Worte in ihr Gegenteil läuft die Verkehrung des 'Natürlichen': Die Verschwörer behaupten von ihrem Unternehmen, daß es gefordert sei durch "the great call of nature" (I, 162), und bezeichnen die Verschwörung als "founded on the noblest basis, / Our liberties, our natural inheritance." (II, 89 – 90). Tatsächlich aber begeben sich die Verschwörer gerade in Feindschaft zur Natur, die solche Gewalt verbietet. Als Jaffier versucht, sich von der Verschwörung loszusagen, befürchtet er, seine "manhood, virtue, truth and honor" (IV,1,17) zu verlieren – tatsächlich wäre im Stück das Gegenteil der Fall: Er würde damit dem Mißbrauch dieser Worte entsagen und sich wieder in den Bereich des Natürlichen integrieren.

Der Weg der angeblichen "manhood, virtue, truth and honor" führt geradewegs in den Tod: Die Verschwörung wird aufgedeckt, die Verschwörer hingerichtet. Pierre, der als letzter hingerichtet wird, beschreibt den Tod seiner Mitverschwörer mit einem letzten Verweis auf ihre angebliche Männlichkeit: "They've all died like men too, / Worthy their character." (V,3,53 – 54). Die mehrfache Lesbarkeit dieses Satzes unterstreicht die destruktive Natur dieses republikanischen Mißbrauchs von 'Männlichkeit': Dem von Pierre intendierten Aussagegehalt 'Sie sind tapfer gestorben' steht das entgegen, was das Publikum hört: 'Der Tod ist der Lohn für ihre Verbrechen, sie sind ihrer Strafe würdig'. Als Jaffier zuerst Pierre, dann sich selber mit dem Dolch ersticht, der das Zeichen seiner "manly virtue" ist, ist keiner mehr am Leben von denen, die das Wort 'Männlichkeit' für ihre verbrecherischen Zwecke mißbraucht haben. Jaffier hat einen Weg beschritten, der den Weg Titus' bei Lee umkehrt: Hatte dieser im politischen Tod für Rom seine positiv gewertete republikanische Männlichkeit zurückgewonnen, hat Jaffier durch seinen Anschluß an eine negativ gewertete republikanische Männlichkeit einen politisch folgenlosen Tod gefunden.

Als Ergebnis der Betrachtung von *Lucius Junius Brutus* und *Venice Preserv'd* lassen sich drei Punkte festhalten. Erstens: Das Sprechen über Männlichkeit und ihren Mangel ist Charakteristikum solcher Figuren, die sofort als Republikaner erkennbar sind. Nicht nur die Handlung der Stücke, sondern auch dieses Sprechen der Figuren ist zu sehen vor dem Hintergrund, daß die Stücke die politischen Konflikte der *Exclusion Crisis* leicht verfremdet, aber sofort wiedererkennbar auf die Bühne überführen. Zweitens: Die als Republikaner dargestellten Figuren sprechen über *effeminacy* und Männlichkeit im Hinblick darauf, daß die auf eine Frau gerichteten erotischen Lüste eines Mannes sich negativ auswirken auf dessen Handlungsfähigkeit in einer politischen Krisensituation. Drittens: Die *virtue*, die in den Stücken als Gegenteil von *effeminacy* erscheint, ist eine Eigenschaft des Einzelnen, die dessen effektives politisches Handeln im öffentlichen Raum bestimmt. Die Figuren, die sich selber, ob innerhalb der Stücke wahrheitsgemäß oder nicht, *virtue* zuschreiben, beziehen diese Zuschreibung darauf, daß und wie sie in Situationen, in denen sich die Zukunft des Gemeinwesens entscheidet, handeln.

## **2.4 Das Schauspiel und die körperlichen Lüste gegen die Schrift und die Vernunft**

Den im Folgenden betrachteten Texten ist unter der Fragestellung dieser Arbeit eines gemeinsam: Sie stellen das Hofschauspiel und die Bibel an die beiden Pole der Opposition von *effeminacy* und *manliness*. Das Schauspiel wird in diesen Texten angegriffen mit zwei Behauptungen: Erstens, daß es eine Art des höfischen Fests mit den entsprechenden politischen Funktionen sei. Zweitens, daß es die *passions* des Publikums erzeuge und damit gegen das Prinzip der männlichen Vernunft und die Forderung nach Kontrolle der Begierden verstoße.

Die kulturdifferenzierende Funktion des Sprechens über *effeminacy* erscheint hier in der Form, daß der Hof und das Hofschauspiel als die Orte beschrieben werden, an denen das Fremde in die um die Schrift der Bibel zentrierte englische Nation eindringt. Die Texte sprechen davon, daß die Stuart-Monarchie durch diese Einführung des Fremden die englische Nation zu zerstören versuche, und stellen das Hofschauspiel in den thematischen Rahmen dieser Bedrohung: Die Bedrohung von Männlichkeit, die vom Schauspiel ausgeht, ist ein Teil der Bedrohung der Nation, die von

Kontakten mit dem Fremden ausgeht. Dabei machen die Texte keinen Unterschied zwischen Konfession und Kultur; der Katholizismus erscheint regelmäßig als die zentrale Bedrohung Englands. Dort, wo sie das Schauspiel behandeln, beschreiben die Texte diese Bedrohung als Verstoß gegen das Prinzip einer auf der Vernunft beruhenden Nationalkultur. Im selben Zug, in dem die Texte das effeminierende Schauspiel angreifen und aus der Nationalkultur ausschließen, bekräftigen sie das reformatorische Schriftprinzip als Grundlage dieser protestantischen Nationalkultur.

Im frühneuzeitlichen England ist die Verbreitung, Lektüre und Auslegung der Bibel zentrales Medium nationaler Homogenisierung<sup>153</sup>: Alle protestantischen Gläubigen werden in die protestantische Nation integriert durch die regelmäßige Auslegung der Bibel im Gottesdienst, durch die normierte Liturgie, die alle wichtigen Lebensstationen begleitet und die tägliche Frömmigkeitsübung regelt, und durch die Möglichkeit zur ungehinderten Lektüre der englischsprachigen Bibel in einer der vielen Übersetzungen, die im 16. und noch im 17. Jahrhundert miteinander konkurrieren.

Damit, welche Bibelübersetzung man in dieser Zeit liest, sagt man viel darüber aus, wie man zur Theologie und institutionellen Struktur der Church of England steht, aber auch darüber, welche Position man in Diskussionen über die politische Stellung der Monarchie einnimmt. Selbst nach dem Erscheinen der Authorized Version 1611 bleibt die zuerst 1560 erschienene Geneva Bible für viele die Alltagsbibel; sogar manche laudianischen Pfarrer entnehmen den Text für ihre Predigt dieser Übersetzung anstatt der Authorized Version. Im gegenwärtigen Zusammenhang wichtig sind zwei Aspekte der Übersetzung und der umfangreichen glossierenden Kommentare der Geneva Bible: Zum einen die Betonung von Englands protestantischer Unabhängigkeit und seiner Rolle als Träger der Reformation gegenüber der antichristlichen *popery*; zum anderen die Behandlung von *tyranny*. In der Authorized Version kommt das Wort *tyrant* überhaupt nicht vor, in der Geneva Bible sehr oft<sup>154</sup>; die Kommentare der Geneva Bible befassen sich oft und gerne mit der Spannung zwischen göttlicher und weltlich-monarchischer Autorität, greifen die Lehre vom Gottesgnadentum an und halten das Recht zum Widerstand gegen Tyrannei hoch. Die Aussagen reforma-

---

<sup>153</sup> Vgl. Philipp Wolf, *Einheit, Abstraktion und literarisches Bewußtsein: Studien zur Ästhetisierung der Dichtung, zur Semantik des Geldes und anderen symbolischen Medien der frühen Neuzeit Englands* (Tübingen: Narr, 1998), S. 115; Christopher Hill, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution* (London: Penguin, 1993), S. 4-7.

<sup>154</sup> Vgl. Hill, *The English Bible*, S. 59.

torischer Autoren, die Bibel sei aus sich selbst heraus verständlich, unmittelbar zugänglich und allen Lesern transparent, dementieren sich so über weite Strecken selbst: Im Gegenteil geben Übersetzung und Kommentare der Geneva Bible bestimmte Interpretationen der Bibel vor und wenden diese auf aktuelle politische Fragen um Monarchie, Souveränität, Repräsentativität des Parlaments und angebliche Rekatholisierungsversuche der Stuart-Monarchie an.

*Popish idolatry* ist in diesem Gebrauch der Bibel das große teuflische Übel, das ständig die Reinheit der Kirche bedroht und zu dessen Abwehr alle aufgerufen sind. *Idolatry*, ins Deutsche wohl am besten zu übersetzen als 'Götzendienst', ist ein komplexer Begriff<sup>155</sup>, der je nach Situation seines Gebrauchs und Kontext seines Auftretens variierende theologische oder politische Aspekte betont, immer aber auftritt als Bedrohung eines Protestantismus, der sich definiert als Instanz des Ikonoklasmus, "the neutralization of a variety of rites and magical practices and the sacraments, on the one hand, and the insistence of the written word, on the other"<sup>156</sup>.

*Idolatry* ist ein theologisches Konzept, zugleich aber auch ein politischer Kampfbegriff: "Idolatry is a fighting word. It presupposes a definition of what is true and what is false in religion [...]. [...] Idolatry is not simply the worship of a physical object,

---

<sup>155</sup> Aus der Fülle der Literatur seien hier einige für das gegenwärtige Thema relevante Titel erwähnt. Zur gegenreformatorischen Theorie des Bildes im weiteren Sinn als Medium affektiver Beeinflussung vgl. Michael A. Mullett, *The Catholic Reformation* (London: New York: Routledge, 1999), S. 196-214, und Jens Baumgarten, "Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen: Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Boromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos", in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, ed. Hartmut Kaufhütte, Teil I (Wiesbaden: Harrasowitz, 2000), S. 515-534; zur 'ikonoklastischen' reformatorischen Position vgl. Achsan Guibbory, *Ceremony and Community from Herbert to Milton: Literature, religion, and cultural conflict in seventeenth-century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); Norbert Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm: Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts* (München: Fink, 1996); Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (London/New York: Routledge, 1993); Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: Beck, 1990); Carlos M. N. Eire, *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), Ernest B. Gilman, *Iconoclasm and Poetry in the English Revolution: Down went Dagon* (Chicago: University of Chicago Press, 1986); Richard F. Hardin, *Civil Idolatry: Desacralizing and Monarchy in Spenser, Shakespeare, and Milton* (Newark: University of Delaware Press, 1992); David Loewenstein, *Milton and the Drama of History: Historical Vision, Iconoclasm, and the Literary Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

<sup>156</sup> Philipp Wolf, "The Emergence of National Identity in Early Modern England", in *Writing the Early Modern English Nation: The Transformation of National Identity in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*, ed. Herbert Grabes (Amsterdam: Rodopi, 2001), S. 149-172, hier S. 154.

but rather any form of devotion that is judged to be incorrect."<sup>157</sup> Als *idol* wird das angegriffen, von dem behauptet werden kann, daß es dem Prinzip der Schrift als Ort der Wahrheit und der Rechtfertigung widerspricht. Dieser Angriff schließt an die für die Reformation wichtige pessimistische Anthropologie Augustinus' an und übernimmt deren Grundstruktur: Er baut auf scharfen Binarismen auf, wenn er den Konflikt zwischen erkennendem Geist und Körper ineinsetzt mit dem Konflikt zwischen Gott und den Verführungen der materiellen Sinnenwelt. Die scharfe Binarität dieser Opposition ist analog der Opposition zwischen Katholizismus und Protestantismus und zwischen *effeminacy* und Männlichkeit.

#### 2.4.1 Schauspiel als Art des Fests: *passions* und Männlichkeitsverlust

Die im Folgenden betrachteten Texte konvergieren darin, daß sie das Schauspiel, das sie angreifen, nicht als dramatische Kunstform beschreiben, die eine für die Zuschauer interessante Handlung auf der Bühne inszeniert. Vielmehr erscheint das Schauspiel hier als eine Art des Fests, dessen zentrales Ziel die Erregung und Befriedigung der *passions* ist und das sich darin nicht entscheidend von Festmälern oder Bordellen unterscheidet. Mit anderen Worten: Das Schauspiel wird in den Texten abgewertet als a-poetisch, es wird ihm nicht vorgeworfen, daß es *schlechte* Poesie sei, sondern es wird ihm überhaupt jeder Charakter als Kunstform abgesprochen. Dieses Muster ist analog der Behandlung des Katholizismus in den Texten: Die Texte werfen dem Katholizismus nicht vor, daß er eine schlechte oder theologisch anfechtbare Religion sei, sondern greifen ihn an als a-religiöses Blendwerk, das mit wechselndem Erfolg versucht, sich als Religion auszugeben.

Diese Analogie ist insofern nicht zufällig, als die Texte das Schauspiel immer als katholischen Fremdkörper in der protestantischen Nation beschreiben. Ein aufschlußreiches Beispiel für eine solche Beschreibung findet sich in Miltons *Of Reformation* (1641), das besonders die Rolle Englands als des neuen Israels in den Mittelpunkt stellt. In der Betrachtung von *Of Reformation* wird zuerst ein Verständnis gewonnen werden von der Funktion des Angriffs auf götzendienerische Feste, um dann in ei-

---

<sup>157</sup> Carlos M. N. Eire, "The Reformation Critique of the Image", in *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, ed. Robert W. Scribner, Wolfenbütteler Forschungen, 46 (Wiesbaden: Harrasowitz, 1990), S. 51-68, hier S. 52.



nem zweiten Schritt zu zeigen, wie das Schauspiel als ein solches Fest behandelt wird.

*Of Reformation* beschreibt eine protestantische englische Nation, deren heilsgeschichtliche Aufgabe besteht in der Verteidigung der Reformation gegen eine feindliche katholische Umwelt. Diese Nation unterliegt als Staatskörper denselben Prinzipien wie das Individuum, sie kann stark sein oder geschwächt werden, je nachdem, wie der Zustand der Leib-Seele-Einheit ist:

[...] a commonwealth ought to be as one huge Christian personage, one mighty growth and stature of an honest man, as big and compact in virtue as in body; for look what the grounds and causes are of happiness to one man, the same ye shall find them to a whole state, as Aristotle, both in his *Ethics* and *Politics*, from the principles of reason, lays down.<sup>158</sup>

Milton überlagert im weiteren Verlauf seines Texts die antike, rein diesseitig orientierte politische Lehre der antiken Autorität Aristoteles mit den Erzählungen des Alten Testaments von Israels Abfall von Gott. Die Bezugnahmen auf diese beiden Referenzpunkte konvergieren argumentativ dort, wo eine aktuelle Effeminierung Englands dargestellt wird als körperliche Schwächung des Staatskörpers und als Abfall von Gott. Dieser Abfall findet statt in Festen, die die vernünftige religiöse Übung ersetzen durch die Befriedigung körperlicher Lüste.

Der Text macht die Bischöfe der Church of England verantwortlich für diese Effeminierung. Der gegen die Bischöfe erhobene Vorwurf lautet, daß sie bewußt versuchen, durch die Förderung von fleischlicher Unmäßigkeit den Protestantismus aus England zu verdrängen – das heißt, England zu rekatholisieren. Der Text behauptet, daß es das Ziel der Bischöfe sei, Englands Identität als wehrhafte gottesfürchtige Nation zu zerstören, um sich selber an die Macht zu bringen.

Die zentrale Opposition im Text ist damit die zwischen Episkopat und Nation – unabhängig davon betrachtet, als Vertreter wovon das Episkopat erscheint: der Stuart-Monarchie, des Katholizismus, französischer Machtpolitik. Im gegenwärtigen Kontext interessiert, wie das Sprechen über *effeminacy* in diesem Zusammenhang funktioniert, und hier läßt sich konstatieren, daß *feasts* eine zentrale Rolle spielen. Milton

<sup>158</sup> John Milton, *Of Reformation . Touching Church Discipline in England: And the Causes that hitherto have hindred it*, in Milton, John, *Complete Prose Works, I: 1624-1642*, ed. Don M. Wolfe (New Haven/London: Yale University Press, 1953), S. 517-617, hier S. 572.

führt zwei große Beispiele für Effeminierung durch *feasts* an, eines aus der Antike und eines aus dem Alten Testament – das erste betont die Reduzierung männlicher Wehrhaftigkeit, das zweite den Abfall von Gott, ihr gemeinsamer Bezugspunkt ist der Angriff auf das gegenwärtige Episkopat: "[the bishops] have hamstrung the valor of the subject by seeking to effeminate us all at home" (S. 573) ist hier der Kernsatz.

Milton zitiert dort, wo er von der Bedrohung nationaler Männlichkeit durch fleischliche Exzesse spricht, Herodot, der berichtet, wie der Perserkönig Kyros das Kriegervolk der Lyder unterwirft:

Well knows every wise nation that their liberty consists in manly and honest labors, in sobriety and rigorous honor to the marriage-bed, which in both sexes should be bred up from chaste hopes to loyal enjoyments; and when the people slacken, and fall to looseness and riot, then do they as much as if they laid down their necks for some wily tyrant to get up and ride. Thus learnt Cyrus to tame the Lydians, whom by arms he could not whilst they kept themselves from luxury; with one easy proclamation to set up stews, dancing, feasting, and dicing, he made them soon his slaves. (S. 588)

Hier erscheint die Fleischlichkeit des Menschen als Ansatzpunkt für die Zerstörung von Männlichkeit – *luxury* bezeichnet im frühneuzeitlichen Englisch die Wollust, erst im 18. Jahrhundert erfolgt dann die Bedeutungsverschiebung hin zum modernen, mit Warenkonsum verbundenen Luxus. Kyros befriedigt diese Fleischlichkeit durch Bordelle, Tanzen, Glücksspiel und "feasting" – ein unspezifischer Ausdruck, der Festbankette ebenso bezeichnen könnte wie andere Sorten von Festen, jedenfalls aber in der Reihe der effeminierenden Kräfte erscheint.

Eine englische Herodotübersetzung von 1584 erlaubt weitere Einblicke in diesen Zusammenhang. Hier wird dieselbe Episode noch deutlicher erzählt als eine Geschichte von der Unterwerfung eines Kriegervolks durch Zerstörung von Männlichkeit. "At that tyme there was no nation in the worlde, neyther in value or might neither in haughty courage or magnanimity equal and comparable to the Lydians"<sup>159</sup>. Die Männlichkeit dieses Volks soll dadurch zerstört werden, daß den Männern das Waffentragen verboten wird und sie stattdessen warme Kleidung tragen, die als Kennzeichen des Schauspielers geltenden hohen Schuhe tragen, Harfe spielen, singen und

---

<sup>159</sup> *The Famous History of Herodotus* (London: Printed by Thomas March, 1584), Fol. 24.

sich in Gasthäusern aufhalten. Explizit wird hier also das Schauspiel als Ort von Unmännlichkeit in eine Reihe gestellt mit körperlicher Verweichlichung und Exzessen im Gasthaus, durch die Männer auf einen unmännlichen Zustand reduziert werden. Die relevante Stelle berichtet, was der Berater Kreses Kyros rät:

[...] fynd some meanes by infeebling their strength to prevent their courage [...]. Command therefore that no man amonges them be founde to keepe any warlike weapons in his house: ordayninge besides that [among] their coats they wear cloakes, drawing on their feete pumpes and buskins, inioyne them to bringe up their children in playing on the cithren, in singing, in keeping of tavernes and vintninge houses: and undoubtedly thou shalt see that of valiant men and warlike people they will shortely become effeminate and like unto women and there shal be no cause to fear least ever hereafter they rise agaynst thee.<sup>160</sup>

Miltons zweites Exempel für Effeminierung durch *feasts* wendet eine Erzählung des Alten Testaments an auf die aktuelle Situation. Milton setzt die Versuche der Bischöfe, England zu effeminieren, in Beziehung zur Geschichte Israels, das auf seinem Weg ins Gelobte Land durch "luxurious, and ribald feasts" zur Götzendienerei verführt und dadurch seiner besonderen Beziehung zu Gott beraubt werden soll: "Thus did the reprobate hireling Preist Balaam seeke to subdue the Israelites to *Moab*, if not by force, then by this divellish *Pollicy*, to draw them from the sanctuary of God to the luxurious, and ribald feasts of Baal-peor." (S. 589) Die Bibel berichtet, daß Israels Männer durch den Verkehr mit den Frauen eines götzdienenrischen Volks zur Verehrung von Götzen geführt werden und damit den Zorn Gottes erregen:

Now while Israel abode in Shittim, the people began to commit whoredome with the daughters of Moab: Which called the people unto the sacrifice of their gods,& the people ate,& bowed downe to their gods. And Israel coupled himself unto Baal Peor: wherefore the wrath of the Lord was kindled against Israel. (Numbers 25: 1 – 3 der Geneva Bible von 1560).

Im unmittelbaren Textzusammenhang mit dieser Stelle greift Milton die Bischöfe explizit an als Verantwortliche für Versuche, England zu effeminieren: Daß die Bischöfe die Sonntagsvergnügen wie "gaming, jiggig, wassailing, and mixt dancing" (S. 588f.) fördern, ist "the ready way to despoile us both of *manhood* and *grace* at once"

---

<sup>160</sup> *The Famous History of Herodotus*, Fol. 49-50.

(S. 588). Verlust von Männlichkeit und Abfall von Gott werden hier explizit korreliert. Als den Normalzustand von Männlichkeit und Bund mit Gott beschreibt Milton eine auf Lernen, Denken und gottgefälliges Handeln ausgerichtete Stärkung des Glaubens: "to examin and increase our knowledge of God, to meditate, and commune of our Faith, our Hope, our eternall city of Heaven, and to quick'n, withall, the study and exercise of Charity" (S. 588).

Der Glaube, den es hier zu stärken gilt, ist als männliche, logozentrische, vernunftorientierte Aktivität den *feasts* des Götzendienstes gegenübergestellt. Gegen Anfang von *Of Reformation* wird ausführlich die Differenz zwischen Protestantismus und Katholizismus beschrieben und etabliert, und, ohne daß dies explizit gesagt werden müßte, die katholische Messe als ein solches *feast* beschrieben. *Spirit, faith* und "the simplicity and plainness of Christianity" grenzen die Religion von der Pseudo-Religion des Katholizismus ab, dessen Zentrum die Messe ist. Diese richtet sich als "sensuall Idolatry" an die "weak and fallible senses" (S. 520)– sie schafft Zeichen, die die Aufmerksamkeit der Sinne auf sich ziehen, denen aber nicht etwas mit dem Geist zu erfassendes Reales entspricht. Die trügerischen materiellen Zeichen des katholischen Ritus führen die Seele in die Sphäre des Materiellen zurück, über die sie sich erheben soll. Der Protestant liest die Worte der Bibel, in denen "the transparent streams of divine truth" fließen; der Katholizismus versucht, diese wahrheitsgarantierende Transparenz der Schrift, der die Seele im Lesen teilhaftig wird, durch Blendung der Sinne und trügerische "external signs" (S. 522) zu zerstören. Den materiellen Zeichen der Messe, insbesondere der Eucharistie, entspricht keine Realität, die angebliche Transsubstantiation ist ein Betrug und der ganze Katholizismus ist – das ist nur oberflächlich betrachtet paradox – gerade wegen seiner sinnlichen Pracht eine "Night of *Ignorance and Antichristian Tyranny*" (S. 524).

Demgegenüber sind in der allein mit dem Geist zu erfassenden Schrift der Bibel das Zeichen, seine semantische Bedeutung und seine spirituelle Bedeutung eins. Die Bibel ist als Schrift und schafft durch das Gelesenwerden Helligkeit; sie ist jedem Einzelnen zugänglich und gibt jedem das Recht, aber auch die Pflicht, zu Lesen, zu Lernen und die Welt am Gelesenen zu messen.

If we will but purge with sovraign eyesalve that intellectual ray  
which *God* hath planted in us, then we would beleeve the  
Scriptures protesting their own plainness, and perspicuity,

calling to them to be instructed, not only the *wise*, and *learned*, but the *simple*, the *poor*, the *babes*, foretelling an extraordinary effusion of *Gods* Spirit upon every age, and sexe, attributing to all men, and requiring from them the ability of searching, trying, examining all things, and by the Spirit discerning that which is good [...]. (S. 566)

Protestantische Männlichkeit ist also als schriftzentriert vorgestellt, ihr Verlust wird herbeigeführt dann, wenn diese Schriftzentriertheit verdrängt wird durch einen Primat des Körperlichen und Materiellen., das von Außen in die protestantische Nation eindringt.

#### 2.4.2 Hofschauspiel gegen Bibellektüre

Die 1648 erschienene *Defence of Liberty*<sup>161</sup> ist der chronologisch erste der hier behandelten Texte, in denen das Hofschauspiel, in der Form der Maske, in die Stellung dieses Fremden gestellt wird. Es scheint, daß ab den späteren 1640ern und in der Restaurationszeit der Angriff auf das Hofschauspiel als *effeminate* eine wichtige Rolle in den Angriffen auf die Stuart-Monarchie spielt: Das Hofschauspiel wird hier behandelt als ein prominenter Teil höfischer Festkultur, diese wiederum als unenglisch und bedrohlich.

Es fällt auf, daß die *Defence* an zwei Stellen von *effeminacy* spricht, an denen dieses Wort kein Äquivalent in der lateinischen Vorlage hat: Einmal dort, wo als Kennzeichen des Tyrannen dargestellt wird, daß er tugendhafte Männer effeminiert, um seine Herrschaft zu sichern, ein weiteres Mal dort, wo der effeminierte Sardanapal als Exempel eines Tyrannen erscheint.

Die erste dieser Stellen erwähnt genauso wie *Of Reformation* das Exempel der Effeminierung der Lyder durch Kyros, und mit der selben Stoßrichtung: Einem Tyrannen wird vorgeworfen, ein wehrhaftes Volk zu unterwerfen, indem er seine Männlichkeit zerstört. Zu den bei Milton erwähnten Mitteln der Effeminierung treten nun explizit Maskenspiele und Schauspiele hinzu:

The tyrant hates and suspects discreet and wise men, and fears no opposition more than virtue, as being conscious of his own vicious courses, and esteeming his own security to consist principally in a general corruption of all estates, introduces

<sup>161</sup> Zit. nach *A Defence of Liberty against Tyrants*, ed. Harold J. Laski (New York: Burt Franklin, 1924; repr. 1972).

multiplicity of taverns, gaming houses, masks, stage plays, brothel houses and all other licentious superfluities that might effeminate and bastardise noble spirits, as Cyrus did, to weaken and subdue the Sardiens. (S. 185)

Im lateinischen Text von 1579 heißt es: "Tyrannus viros graves & iustos odio prosequitur, suspectosque; [...] quia vero non prius se tutum putat, quam omnium mores corruperit, popinas [Trinkstuben], ganeas [Kneipen], lupanaria [Bordelle], ludos [Spiele], ut Cyrus domandis Sardis, instituit"<sup>162</sup>. Die Teile, die die englische Übersetzung hier einfügt, sind also erstens "masks", zweitens die "stage plays", die aus den unspezifischen "ludos" werden (diese können vom Schauspiel bis zum Wagenrennen reichen), und drittens "all other licentious superfluities that might effeminate and bastardise noble spirits". Zwei Dinge fallen auf: Erstens werden die Schauspiele in eine Reihe gestellt mit der Befriedigung körperlich-triebhafter Bedürfnisse wie Essen und Beischlaf. Zweitens werden sie abgewertet als überflüssig – überflüssig, so die Implikation, und schädlich für den Christen, der durch die Schrift der Bibel lebt.

Die "masks" sind Teil der Hofkultur, und es liegt nahe, anzunehmen, daß sie hier genau als solche angegriffen werden. In diesem Angriff überlagert sich der politisch motivierte Angriff auf den Hof mit einer poetologischen Diskussion, die in den 1630ern an prominenter Stelle von Inigo Jones und Ben Jonson geführt wird und deren Thema die Differenz zwischen Text und Inszenierung ist. Als spektakulär-illusionistische Synthese der Künste Musik, Schauspiel, Architektur, Poesie, Tanz ist die jakobäische und karolinische Maske ein Vorläufer der Oper und als prunkvolle Inszenierung mit der Messe verwandt; mit manchen Varianten der Oper teilt sie die politische Funktion, durch sinnliche Pracht die königliche Machtentfaltung und ein royalistisches politisches Programm zu vergegenwärtigen. Besonders in den 1630ern wird die Maske durch den Einfluß Henrietta Marias, der französischen Frau Charles' I., in dramaturgischer und musikalischer Hinsicht an französische Modelle angeglichen. In dieser Entwicklung erfährt sie eine verstärkte politische Funktionalisierung als Ort der Vermittlung katholizismus- und frankreichfreundlicher Positionen<sup>163</sup>. Poetologisch äußert sich diese politische Funktionalisierung im Streit über den Primat

<sup>162</sup> *Vindiciae contra tyrannos: Sive, De Principiis in Populum, Populique in Principem, legitima potestate*, Stephano Iunio Bruto Celta, Auctore. Edimburgi, Anno M.D.LXXIX, S. 176.

<sup>163</sup> Vgl. Marie-Claude Canova-Green, "The English Court Masque", in *Spectaculum Europaeum: Theatre and Spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, ed. Pierre Béhar, Helen Watanabe-O'Kelly (Wiesbaden: Harrasowitz, 1999), S. 534-546, hier S. 524-529.

von verbaler *poetry* oder visueller Effekte, den ab 1631 die beiden zentralen Akteure austragen: Gegen Inigo Jones, der als Architekt und Bühnenbildner spektakuläre Effekte anstrebt, vertritt Ben Jonson das Argument der Überlegenheit des poetischen Texts als Instanz der Vermittlung moralischer und intellektueller Belehrung. Jonson greift die Zentralität des visuellen Effekts an als Reduktion des Schauspiels auf *pleasure*, auf den Appell an die Sinne statt an den Geist<sup>164</sup> – der Streit über *poetry* und nicht-textuelle Visualität in der Maske ist auch ein Streit über textzentriertes englisches und visuelles nicht-englisches Schauspiel.

Die zweite Stelle, an der die *Defence* von *effeminacy* spricht, befaßt sich mit Sardanapal – seit der Spätantike der Inbegriff eines monströsen Tyrannen. Die *Defence* stellt Sardanapal in eine Reihe mit Tarquin und Nero als Tyrannen, deren Herrschaft beendet wurde durch einen tugendhaften Vaterlandsretter. Sardanapal also wird ikonographisch verbunden mit dem bei Omphale spinnenden Herkules, dem klassischen Exempel der Effeminierung, beim Erscheinen der englischen Übersetzung der *Vindiciae* zuletzt prominent behandelt in Shakespeares *Antony and Cleopatra*. "Arbactus, governor of the Medes, killed effeminate Sardanapalus, spinning amongst women, and sportingly distributing all the treasures of the kingdom amongst those his loose companions." (S. 208). Wieder gibt es im lateinischen Text kein Äquivalent für "effeminate", hier heißt es " Arbactus Mediae prefectus, Sardanapalum inter mulieres pensa distribuentem, opesque regias in meretrices profundentem, interficit." (S. 208). Mit dem Herkules-Motiv ist dabei eine spezifische politische Funktionsbestimmung Englands verbunden: Der durch Omphale vorübergehend effeminierte Herkules ist traditionell der Inbegriff des seiner Stärke beraubten Mannes. Demgegenüber macht die *Defence* Herkules als Bild aktiver Männlichkeit zum Überwinder der Monarchie, die in der *Defence* – mit stetigem Blick auf die Stuart-Monarchie – durchgehend mit der Tyrannei gleichgesetzt ist: "therefore the ancients have ranked Hercules amongst the Gods, because he punished and tamed Procrustes, Busiris, and other tyrants, the plagues of mankind, and monsters of the earth." (S. 228)

---

<sup>164</sup> Vgl. Canova-Green, "English Court Masque", S. 535.

Miltons *Readie And Easie Way to Establish a Free Commonwealth* (1660) und Sidneys *Court Maxims* (1664/65) reagieren auf die durch die bevorstehende bzw. vollzogene Restauration der Stuart-Monarchie veränderte Situation, indem sie die Darstellung des Hofes und des Hofschauspiels als Ort französischer Kultur ausbauen. Schon vor dem Bürgerkrieg waren die Beziehung der Stuarts zu Frankreich und die Heirat Charles I. mit der Französin Henrietta Maria Gegenstand politischer Diskussionen. Nach dem Exil des Hofes in Frankreich und der folgenden Übernahme wichtiger Aspekte französischer Hofkultur am restaurierten Londoner Hof wird der Vorwurf, der Hof sei der Nation fremd, ein wichtiger Teil des Angriffs auf die Stuarts-Monarchie.

Miltons *Readie and Easie Way* macht Männlichkeit und Unmännlichkeit zu Charakteristika der Republik und der Monarchie und stellt in diesem Rahmen den Hof als Ort des höfischen Fests dar. Unspezifische säkulare Autoritäten aller Zeiten werden ebenso wie die Bibel und Christus selbst als Gewährsleute für die Überlegenheit der Republik herangezogen:

[...] a free Commonwealth, not only held by wisest men in all ages the noblest, the manliest, the equallest, the justest government, the most agreeable to all due libertie and proportiond equalitie, both humane, civil and Christian, most cherishing to vertue and true religion, but also (I may say it with greatest probabilitie) planely commended or rather enjoind by our Saviour himself, to all Christians [...]<sup>165</sup>

Die Männlichkeit der Republik, für die Rom der Referenzpunkt ist (S. 423), wird hier zusammen mit Gleichheit und Gerechtigkeit aufgezählt, ohne daß genau gesagt würde, worin diese Männlichkeit besteht – aber ihr Gegenteil wird im weiteren Verlauf des Textes als Charakteristikum der Monarchie beschrieben: "unmanly" (S. 427) ist der Mann, der aus eigener Schwäche heraus die Gewalt über sich an einen Monarchen abtritt, anstatt in der Republik zu partizipieren, indem er die Pflicht zu "active vertue and industrie" (S. 427) erfüllt.

Der Hof ist bei Milton der Ort, an dem das Englische am Stärksten bedroht wird. Milton beschreibt eine Kontinuität der fremden und schädlichen Stuart-Monarchie über die einzelnen Monarchen hinweg: Die Rückschau auf den Hof James' I. und

---

<sup>165</sup> John Milton, *The Readie and Easie Way to Establish A Free Commonwealth (Second Edition)*, in John Milton, *Complete Prose Works, vol. VII: 1659-1660*, rev. ed., ed. Robert W. Ayers (New Haven/London: Yale University Press, 1980), S. 396-463, hier S. 424.



Charles' I. wird überlagert mit einer Vorschau auf das Kommende, das evoziert wird als eine von französischen Formen der Höflichkeit inspirierte Weiterführung früherer höfischer Angriffe auf das Englische. In der höfischen Maske und im höfischen Fest der Vergangenheit und der Zukunft konvergieren verschiedene Aspekte der Fremdheit des Hofes wie höfischer Prunk, höfische Verschwendung, höfische Wollust und höfischer Katholizismus:

[...] a king must be ador'd like a Demigod, with a dissolute and haughtie court about him, of vast expence and luxurie, masks and revels, to the debaushing of our prime gentry both male and female; [...] . There will be a queen also of no less charge; in most likelihood outlandish and a Papist; [...]. [...] we may well remember this not long since at home; or need but look at present into the *French* court, where enticements and preferments daily draw away and pervert the Protestant Nobilitie. (S. 425-26)

In diesem Angriff auf das Maskenspiel, das hier zusammen mit "revels" als Form höfischer Kultur erwähnt wird, laufen verschiedene Stränge des Angriffs auf den Hof zusammen: Die Maske hat eine zerstörerische Wirkung auf das Englische erstens als Aspekt höfischer Repräsentation, die die Distanz zwischen Hof und Volk vergrößert, zweitens als Aspekt höfischer Verschwendung und höfischer Wollust, drittens als eine der französischen Hofkultur nacheifernde Form der Neutralisierung des Adels als politischer Kraft.

In Sidneys *Court Maxims* (1664/65) ist die Bedrohung englischer Männlichkeit am Restaurationshof ein rekurrentes Thema, bei dessen Behandlung auch konkurrierende Lektüremodelle zur Sprache kommen: Die Bibellektüre wird kontrastiert mit höfischer Lektüre fiktionaler Texte. Die *Court Maxims* bestehen aus fünfzehn Dialogen zwischen zwei Figuren: Der "Commonwealthsman" (so das Titelblatt) Eunomius (der Vertreter der 'guten Gesetze') und der Höfling Philalethes ('Freund der Wahrheit') diskutieren die politischen Maximen, nach denen der Stuart-Hof handelt. Philalethes plaudert die Maximen aus, der moralisch und intellektuell weit überlegene Eunomius widerlegt dann diese Maximen durch Bezugnahmen auf Bibel, Vernunft und politische Klugheit. Dabei besprechen die beiden zwei große Themenbereiche: Die Machterhaltungspraktiken des Hofes und die frankreichfreundliche Außenpolitik Charles II.

Indem an manchen Stellen über den Hof als Ort der Effeminierung des Adels gesprochen wird, werden an diesen Stellen diese beiden Bereiche, die im großen und ganzen in verschiedenen der fünfzehn Dialoge behandelt werden, gleichzeitig thematisiert.

Die *Court Maxims* stellen den Hof dar als Ort des auch im theologischen Sinne Bösen – die Monarchie verhält sich zur Republik wie der Teufel zu Gott und der Tod zum Leben: "[...] as death is *the greatest evil that can befall a person, monarchy is the worst evil that can befall a nation.*"<sup>166</sup> Der Hof ist bei Sidney die Kraft, die alles Gute zerstört, um sich selber aufrechterhalten zu können; beide Dialogpartner stimmen hier vollkommen überein:

PHILALETHES: [...] all that are virtuous and good are against us.  
[...] So, having no hopes to gain them, we have no other thoughts but to remove them. (S. 184)

EUNOMIUS: Now your court, above all places in the known world abounding in impiety, profaneness, lewdness, and vice, it is no wonder that by contrariety of principle it is so bitterly bent upon the destruction of all that have anything of virtue or godliness. (S. 190)

In diesem thematischen Zusammenhang formuliert Philalethes als eine der Maximen des Hofes "to bring the nobility very low, never thinking monarchy well secured till they be suppressed, effeminated, and corrupted" (S. 67). Sidneys Bezugnahme auf den historischen Kontext ist hier deutlich: Es geht um die Integration des Adels nach französischem Vorbild, deren Ziel es ist, den Adel politisch zu neutralisieren und vom Hof abhängig zu machen<sup>167</sup>.

Sidneys Dialogpartner sprechen darüber, daß in diesem Prozeß zwei Männlichkeitsmodelle miteinander konkurrieren – für diese Arbeit interessant ist dabei, wie diesen konkurrierenden Männlichkeitsmodellen, von denen eines als *effeminate* gezeigt wird, zwei konkurrierende Lektüremodelle von englischer Schrift der Bibel einerseits, fremden Texten andererseits entsprechen.

---

<sup>166</sup> Algernon Sidney, *Court Maxims*, ed. Hans W. Blom, Eco Haitzma Mulier, Ronald Janse (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), S. 20.

<sup>167</sup> Die klassische Darstellung dieses Prozesses am französischen Hof ist Elias' *Höfische Gesellschaft* (1969).

Die Männlichkeit, die durch die Integration des Adels in den Hof bedroht wird, ist eine traditionelle martialische Männlichkeit, entstanden in einer von "virtue and gallantry" (S. 68) geprägten Adelsschicht im Zuge der Expansionspolitik der Plantagenets. Die neue höfische Pseudo-Männlichkeit, die aber tatsächlich *effeminacy* ist, folgt den französischen Vorbildern, die am Hof befolgt werden und deren Ziel die Effeminierung des Adels ist. Die höfische Kultur von "vanity and sensuality" (S. 73) zerstört die kriegerische Männlichkeit und ersetzt sie durch den Zwang zum materiellen und fleischlichen Exzeß. *Gallantry* besteht nun nicht mehr im Kämpfen, sondern im Luxus. Philaethes beschreibt dieses höfische Ideal als "those are looked upon as the gallantest men that spend most in house keeping, clothes, liveries, coaches, and profuse gaming", kurz darauf werden noch "extreme lewdness and debauchery" angeführt (S. 70). Im Raum dieses höfischen Ideals *ist* der neue Hofadel effeminiert und *wird* der alte Kriegeradel effeminiert: "By [the new courtiers'] example they [the old nobility] are corrupted in manners and effeminated." (S. 69-70)

Die Ersetzung kriegerischer Männlichkeit durch höfische Pseudo-Männlichkeit ist gleichzeitig eine Verdrängung des Englischen durch das Französische und der Bibel durch fiktionale Texte. Ziel des Hofes ist "to bring in the vices of the French, to corrupt our young nobility, gentry, and people; and those are most favoured at court, that conform to the French manners and fashions in all things." (S. 153) Ein bei Sidney wichtiger Aspekt dieses Eindringens des Französischen ins Englische ist das Lektüremodell, dem die Höflinge folgen; Philaethes sagt dazu: "I confess at court we little trouble ourselves with the intricacies of the Bible. If any amongst us were known to read it he would be looked upon as a fanatic, to the utter ruin of his fortune. Our principal study is romances, playbooks, or poets." (S. 39)

Die Bibel ist in den *Court Maxims* der Bezugspunkt protestantischer englischer Männlichkeit, dagegen ist das Lesen verschrifteter, aber fiktionaler Texte ein Teil des höfischen Effeminierungsprozesses. Die Höflinge lesen die Bibel nicht, sondern verlassen sich auf das, was die Priester ihnen sagen, befinden sich also, so die Aussage Sidneys, in einem mit dem Katholizismus sehr eng verwandten Zustand der Fremdbestimmtheit. Anhand der eben zitierten Stelle und unter Heranziehung der anderen Texte dieses Blocks läßt sich eine Homologie feststellen, die die kulturdifferenzierende, konfessionsdifferenzierende und poetologische Funktion des Sprechens über *effeminacy*, Hof und Schauspiel miteinander verbindet: Dort, wo die Texte die Stuart-

Monarchie und den Hof als *effeminate* angreifen, behaupten sie einen Antagonismus von logozentrischer, um die Bibel und die Vernunft zentrierter protestantischer Männlichkeit einerseits und katholischer, auf der Macht des Materiellen und der Leidenschaften beruhenden *effeminacy*, als deren Ort die Texte einen Komplex aus Messe, höfischem Fest und Schauspiel benennen, andererseits.

## **2.5 Die 1670er und 1680er: Nationale Poesie gegen Hofschauspiel**

Im Folgenden wird eine in den 1670ern und 1680ern feststellbare Verschiebung der Grenzen zwischen effeminierendem Spektakel und männlichkeitsfördernder Nationalpoesie nachvollzogen. Der Kontext dieser Entwicklung liegt in der verstärkten Präsenz des französischen Vorbildern folgenden Hofmusiktheaters am Stuart-Hof. Gemeinsam ist den im Folgenden betrachteten Texten die Abwertung dieses Hofmusiktheaters als *effeminate*, während sie divergieren in der Besetzung des positiven Pols der Opposition zwischen fremdem Schauspiel und englischer Poesie. Ein gegen die Stuarts gerichteter satirischer Text erklärt das Epos Spencers zur Grundlage nationaler Dichtung, während Dryden das englische Drama zum Bestandteil einer nationalen Poesie macht, in der die Oper keinen Platz hat. Die Relevanz dieser Texte liegt in zwei Punkten: Erstens weist der Umgang Drydens mit der Oper darauf hin, daß unabhängig von der politischen Stellung von Autoren ein Konsens darüber zu bestehen scheint, daß die Oper nicht Teil englischer Poesie ist. Zweitens: Ein Text aus den 1670ern, der die Stuart-Monarchie als 'fremd' angreift, weist dem Epos die Funktion zu, die in den bisher betrachteten Texten Miltons und Sidneys die Bibel hatte, nämlich die Förderung von männlicher Tugend und Patriotismus. Es bietet sich also eine Situation dar, in der die Oper durchgehend als unenglische Schauspielform abgelehnt wird, sogar von Autoren wie Dryden, die die politische Funktion der Hofoper bejahen. Eine relevante Beziehung zwischen der politischen Position der Autoren und ihrer Behandlung der Oper zeigt sich aber darin, was als Gegenpol der Oper, als englische Poesie beschrieben wird – ein englisches Nationaldrama oder eine nationale Epik, die nun diejenige Funktion der männlichkeitsfördernden Schrift erfüllt, die in den früheren Texten Miltons und Sidneys der Bibel zugeschrieben wurde.

### 2.5.1 Das Hofmusiktheater der 1670er

Ebenso wie an den beiden öffentlichen Bühnen ist für das Hoftheater der Restauration die allgemeine Bedeutungszunahme von Musik und spektakulären Effekten im Theater kennzeichnend<sup>168</sup>. Musik ist am Hof, auf den Londoner Bühnen und in Konzertsälen beliebt und gefragt.<sup>169</sup> Auf den Bühnen werden spektakuläre Effekte von Bühnenbild und Bühnentechnik zunehmend wichtiger. Die Entwicklung der Synthese von Musik und spektakulärer Inszenierung bewegt sich auf die Oper zu; an den öffentlichen Bühnen wie am Hof werden Stücke gespielt, die mehr Oper als musikalisch unterlegtes Sprechtheater sind. Dabei besteht ein wichtiger Unterschied zwischen öffentlichen Bühnen und Hofbühnen darin, daß die Hofbühnen den politischen Aspekt des Musikschauspiels weitaus stärker betonen.

Der Restaurationshof spielt für das Londoner Bühnenwesen nach 1660 eine zentrale Rolle. Zum einen beteiligt der Hof sich an der Finanzierung der beiden öffentlichen Bühnen, erhält ihr Monopol aufrecht und übt Zensur- und Polizeimacht über die Bühnen aus. Zum anderen ist das Hoftheater ein wichtiger Ort höfischer Repräsentation: An mehreren zum Hof gehörenden Bühnen<sup>170</sup> finden Aufführungen von Dramen, Musiktheaterstücken und Konzerten statt. Musik, Tanz und Schauspiel sind wichtige Teile höfischer Unterhaltung und erfüllen die politischen und diplomatischen Funktionen, die dieser Unterhaltung im Kalkül des Hofes zukommen.

Im Hinblick auf diese Funktionen wie auf institutionelle und personelle Details ist das Hofschauspiel der Restauration eine Übernahme des französischen Modells<sup>171</sup>. In der historischen Retrospektive wird – ebenso wie für die Zeitgenossen – dieser Charakter des Hofschauspiels am deutlichsten daran, daß Charles II. französische und italienische Musiker<sup>172</sup>, Schauspieler, Singer und Tänzer für die Hofbühnen importiert, sei es als Individuen oder in Gestalt ganzer Schauspieltruppen<sup>173</sup>. Die Quellenlage für die Rekonstruktion dieser Personalpolitik ist dünn, aber es läßt sich ein ein-

---

<sup>168</sup> Vgl. Avery, *The London Stage*, lxxxiv; Curtis A. Price, *Music in the Restoration Theatre. With a Catalogue of Instrumental Music in the Plays 1665-1713*, Studies in Musicology 4 (UMI Research Press, 1979).

<sup>169</sup> Vgl. Avery, *The London Stage*, cxiii.

<sup>170</sup> Vgl. Eleanore Boswell, *The Restoration Court Stage (1660-1702), with a particular Account of the Production of Calisto* [1932] (New York: Barnes & Noble, 1966), S. 7 – 67.

<sup>171</sup> Vgl. Boswell, *Restoration Court Stage*, S. 9.

<sup>172</sup> Vgl. Boswell, *Restoration Court Stage*, S. 163-166.

<sup>173</sup> Vgl. Emmett L. Avery, Arthur H. Scouten, "Introduction", in *The London Stage 1660-1800, Part I: 1660-1700*, ed. William Van Lennep (Carbondale/Illinois: Southern Illinois University Press, 1965), xxi-clxxv, hier cxi.

deutiger Trend feststellen: Ab 1672 steigt die Präsenz dieses ausländischen Bühnenspersonals deutlich an, von 1672 bis 1678 folgen die Besuche französischer oder italienischer Truppen in schneller Reihenfolge aufeinander – 1676 ist das einzige Jahr ohne einen solchen Besuch<sup>174</sup>.

Ausschlaggebend für das Verständnis der politischen Stellung des Hoftheaters ist der Zusammenhang zwischen der zunehmenden politischen Anlehnung an Frankreich und der demonstrativen Übernahme französischer Modelle des Hoftheaters. Die Übernahme französischer Modelle des Hofschauspiels läuft parallel mit dem Verlauf der inneren politischen Auseinandersetzung: Dem Höhepunkt in den 1670ern folgt die Lücke, während der *Exclusion Crisis* ist kein ausländisches Personal nachweisbar. Ebenfalls parallel dazu verläuft die großräumige politische Entwicklung: 1670 nähert Charles II. sich in einem Geheimvertrag an Frankreich an und verspricht, im Gegenzug für finanzielle Unterstützung Frankreichs, die ihn vom Parlament unabhängig macht, seine Konversion zum Katholizismus zu einem von ihm zu bestimmenden Zeitpunkt. Das Jahr 1673 markiert dann einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Krise, die schließlich 1688 fürs Erste beendet werden wird: Charles unterstützt die französische Invasion der strategisch wichtigen protestantischen Niederlande im Zug der französischen Expansionspolitik, der Thronfolger James bekennt sich zum Katholizismus. Die Überlagerung der Frankreich-Frage mit der innenpolitischen Frage nach der Machtverteilung zwischen Monarch und Parlament wird intensiver und explosiver.

In diesem Konflikt kommt der Übernahme französisch-italienischer Schauspieler, Musik- und Theaterformen die politische Rolle zu, die Annäherung an politische Strukturen des französischen Absolutismus zu bestätigen, in denen das Hoftheater der höfischen Repräsentation und der Verherrlichung der Monarchen dient. Die Opernaufführungen am Hof haben eine dezidiert propagandistische Funktion nach dem Vorbild der französischen Hofopern, die als Teil des immensen Repräsentationsapparats Ludwigs XIV.<sup>175</sup> dem Lob und der Verherrlichung des Monarchen dienen, und stehen in einer funktionalen Kontinuitätslinie mit den Maskenspielen am Hof der frühen Stuarts.

---

<sup>174</sup> Eine Liste dieser Besuche findet sich bei Boswell, *Restoration Court Stage*, S. 278-293.

<sup>175</sup> Vgl. als guten Überblick Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV.* (New Haven/London: Yale University Press, 1992).

Zwei Stücke, die unzweifelhaft als französische Opern bezeichnet werden können, sind belegt: *Ariadne* (1674) und *Rare-en-tout* (1677). *Ariadne* ist das weitaus wichtigere<sup>176</sup>, *Rare-en-tout* scheint schlecht inszeniert und gespielt worden zu sein und ist ohne Resonanz verklungen. Die politische Funktion der französischsprachigen *Ariadne* wird aufgenommen in *Calisto* (1675), einer englischsprachigen Maske, deren Inhalt sich aber dem von *Ariadne* annähert: Lob des Monarchen und Darstellung seiner Herrscherqualitäten<sup>177</sup>.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß Texte, die die Hofbühne angreifen, eine eminent politische Funktion haben. Der chronologisch erste der im Folgenden untersuchten Texte, die Verssatire "Britannia and Raleigh" (datierbar auf 1674/75), stellt die französischen Schauspieler am Hof in den Kontext höfischer *effeminacy*. Drydens *All for Love* (1677) zeigt und widerlegt das Sprechen über fremde "effeminate sounds" als Teil republikanischer Propaganda. Aber gerade an Drydens Äußerungen zeigt sich die Ambivalenz in der Bewertung des fremden Schauspiels: Als um 1674 die Präsenz ausländischen Bühnenpersonals am Hof einen Höhepunkt erreicht, beteiligt Dryden sich an der öffentlichen kritischen Behandlung dieses Phänomens, die vor allem in Pro- und Epilogen zu Dramen stattfindet,<sup>178</sup> wendet sich aber nicht gegen den Hof. In Drydens poetologischen Autokommentaren zu seiner Hofoper *Albion and Albanus* (1685) erfolgt dann eine Verteidigung der Oper, die sich über weite Strecken eher als ein Angriff auf die Oper erweist: Dryden bejaht einerseits die politische Funktion der Oper als Apotheose des Monarchen, behauptet aber andererseits eine Unvereinbarkeit von Oper und schriftzentrierter englischer Männlichkeit.

### 2.5.2 Englische Nationalepik gegen französische Schauspiele: "Britannia and Raleigh" (MS 1674/75)

"Britannia and Raleigh" gehört zu einer Reihe von Satiren<sup>179</sup>, die den Hof Charles' II. im Gestus der enthüllenden Deflation beschreiben: Fleischliche Begierde, Exzeß und

<sup>176</sup> Vgl. Pierre Danchin, "The Foundation of the Royal Academy of Music in 1674 and Pierre Perrin's *Ariane*", *Theatre Survey: The Journal of the American Society for Theatre Research*, 25:1 (1984), 55-67.

<sup>177</sup> Vgl. Andrew Walkling, "Masque and politics at the Restoration court: John Crowne's *Calisto*", *Early Music*, February 1996, 27-62.

<sup>178</sup> Vgl. Emmett/Avery, *The London Stage*, cxli. Beispiele sind Drydens "Prologue and Epilogue to the University of Oxford...at the Acting of *The Silent Woman*" (1673) und Drydens "Prologue and Epilogue spoken at the Opening of the New House" (1674).

<sup>179</sup> Vgl. Ruth Nevo, *The Dial of Virtue: A Study of Poems of Affairs of State in the Seventeenth Century* (Princeton University Press, 1963), S. 187.

Vergewaltigung erscheinen als Aspekt höfischer *corruption*<sup>180</sup>, und die Stuarts werden gleichgesetzt mit den Tyrannen der römischen Dekadenzeit wie Nero, Commodus, Heliogabal, Tiberius, Domitian, Sardanapal<sup>181</sup>. Die Satiren zeigen Charles als einen von seinen Trieben, und damit von seinen französischen Mätressen, Beherrschten. Die reale Anwesenheit und die politische Stellung französischer Mätressen am Hof wird hier behandelt als prominentes Beispiel der Verdrängung von englischer *virtue* durch *foreign vices*<sup>182</sup>, die Herrschaft der Mätresse über den Monarchen erscheint als Faktor französischer Außenpolitik, die darauf zielt, England politisch-militärisch zu neutralisieren.

Als das Gegenbild zur Stuart-Monarchie erscheint in mehreren Satiren die Regierung Elizabeths – so auch in "Britannia and Raleigh"<sup>183</sup>. Elizabeth fungiert als Figur nationaler Einigkeit und Stärke im Zeichen des kompromißlosen Protestantismus. Natürlich ist diese Darstellung historisch unzutreffend, aber es geht den Satiren nicht um historische Faktentreue, sondern darum, die Stuart-Monarchie zu kontrastieren mit einem politischen Ideal. In "Britannia and Raleigh" wird der Poet Spenser positiv dargestellt als diejenige Instanz, die dieses Ideal poetisch beschreibt und zu seiner Umsetzung aufruft. Diese nationale Poesie, so klagt die Dialogfigur Britannia, wird verdrängt durch die Anwesenheit französischer Menschen und kultureller Modelle am Hof. Spenser ist hier Personifizierung einer Poesie, die als Metonymie für eine schriftbasierte englische Nationalkultur fungiert und damit in einer Kontinuitätslinie zur Funktion der Bibel bei Milton und Sidney steht.

In "Britannia and Raleigh" ist Britannia als Verkörperung Englands die Hauptsprecherin. Raleigh spricht insgesamt nur zwölf von 195 Zeilen und sagt in diesen auch nichts Bemerkenswertes, während Britannias Bericht das zentrale Thema der Zustände am Hof und der Verführung Charles' durch eine "French dame" aufwirft. Das reale Vorbild für diese französische Frau ist Charles' Mätresse Louise de Keroualle.<sup>184</sup>

<sup>180</sup> Vgl. Steven N. Zwicker, "Virgins and Whores: The Politics of Sexual Misconduct in the 1660s", in *The Political Identity of Andrew Marvell*, ed. Conal Condren, A. D. Cousins (Aldershot: Scolar Press, 1990), S. 85-110.

<sup>181</sup> Vgl. Hammond, "The King's two bodies", S. 31.

<sup>182</sup> Vgl. Weber, *Paper Bullets*, S. 94.

<sup>183</sup> "Britannia and Raleigh" wird zitiert nach *Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse, 1660-1714. Vol. I: 1660-1678*, ed. George DeF. Lord (New Haven/London: Yale University Press, 1963), S. 228-236.

<sup>184</sup> Vgl. zur politischen Stellung Keroualles Nancy Klein Maguire, "The duchess of Portsmouth: English royal consort and French politician, 1670-85", in *The Stuart Court and Europe: Essays in politics and political culture*, ed. R. Malcolm Smuts (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), S. 247-273.



Keroualle wird in "Britannia and Raleigh" dort namentlich als "Carwell" genannt, wo es um die Zerstörung von Charles' Männlichkeit geht. Wie der bei Omphale spinnende Herkules oder der in der *Defence* von 1648 erwähnte "effeminate Sardanapal", der bei den Frauen spinnt, sitzt Charles als "tame spinster" in seinem Harem, während Keroualle seine Macht usurpiert hat:

[...] his fair soul, transform'd by that French dame,  
Had lost all sense of honour, justice, fame.  
Like a tame spinster in's seragl he sits,  
Besieg'd by whores, buffoons, and bastard chits;  
Lull'd in security, rolling in lust,  
Resigns his crown to angel Carwell's trust. (Z. 117-122)

Britannias Bericht vom Hof konstatiert eine Dissoziation von Hof und englischer Nation. Britannia beschreibt den Hof, von dem sie geflüchtet ist, als einen Ort, der durch den Einfluß französischer Laster gekennzeichnet ist: "Whilst the lewd court in drunken slumber lies, / I stole away and never will return. [...] A colony of French possess the court; / Pimps, priests, buffoons i'th' privy chamber sport." (Z. 12 – 13, 25 – 26). Mit der Aneinanderreihung von französischen Zuhältern, Priestern und Komödianten werden Triebhaftigkeit, Katholizismus und französisches Schauspiel zu einem Komplex verbunden, der das Englische in seiner politischen Gestalt – als konstitutionelle Einschränkung der Königsmacht durch Parlament und Gesetz – und in seiner kulturellen Gestalt – als nationale Poesie – verdrängt. Bordelle und Prostitution (Z. 167, 169) werden in einem Atemzug mit Schauspielen und "a gaudy show" (Z. 169) zu den fremden Lastern gerechnet, die Spenser vom Hof vertrieben haben.

Die Erwähnung Spencers hat dort ihre Funktion, wo es um den Antagonismus von Nationalpoesie und Stuart-Monarchie geht. Britannia beschreibt ihren Versuch, Charles auf den rechten patriotischen Weg zu führen: Sie bringt ihm Spenser – es bleibt unklar, ob sie Charles vorliest, ob er selber liest oder ob tatsächlich die Person Spencer erscheint, jedenfalls hat Spenser eine heilsame Wirkung:

The other day fam'd Spenser did I bring, / In lofty notes  
Tudor's blest reign to sing: / How Spain's proud pow'r her  
virgin arms controll'd / And golden days in peaceful order  
roll'd, / How like ripe fruit she dropp'd from off the throne, /  
Full of grey hairs, good deeds, endless renown. / As the Jessean

hero did appease / Saul's stormy rage and check'd his black  
disease, / So the learn'd bard with artful songs suppress'd / The  
swelling passions of his canker'd breast / And in his heart kind  
influences shed / Of country's love, by truth and justice bred.  
(Z. 42-53)

Die Funktion Spensers besteht hier also darin, eine patriotische Geistesverfassung zu fördern, das heißt angesichts der Bedrohung durch Frankreich: gegen die Gefahren des effeminierenden Fremden zu immunisieren. Spenser erscheint als "Truth's mirror" (59), hat also eine ähnliche Funktion als Medium der Vermittlung von Wahrheit wie die Bibel; während die Bibel die Wahrheit ist, bildet die Poesie Spensers als ein Spiegel die Wahrheit ab. Diese epische Poesie erscheint als ein Faktor der vergangenen und der zukünftigen nationalen Entwicklung Englands, während in der Gegenwart die französische Frau den Spiegel zerbrochen (Z. 70) und durch höfische Schauspiele als Faktor der "court corruption" (Z. 165) ersetzt hat.

Das nationale Ideal, das Britannia formuliert, vereint Macht und Poesie: Britannia fordert Raleigh auf, England zurückzuführen zu Spensers elisabethanischer Synthese von "Greek arts and Roman arms" (Z. 184) – wenn dies verwirklicht ist, so Britannia, wird England seine historische Mission erfüllen können, die Welt von der Tyrannei zu befreien. *Dieses* England erscheint hier als der Tyrannentöter Herkules in dem Zustand, in dem er sich vom effeminierenden Einfluß Omphales fernhält – also als das Gegenbild zu Charles unter dem Einfluß Keroualles:

Greek arts and Roman arms, in her conjoin'd, / Shall England  
raise, relieve oppress'd mankind. / As Jove's great son  
[Herkules] th' infested globe did free / From noxious monsters,  
hell-born tyranny, / So shall my England, by a holy war, / In  
triumph lead chain'd tyrants from afar. (Z. 184-189)

Die in "Britannia and Raleigh" feststellbare Aufwertung Spensers als Nationaldichters partizipiert an einer übergreifenden Tendenz der Zeit: Die Spenser-Rezeption in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielt eine wichtige Rolle bei der Konstruktion einer englischen Nationalpoesie<sup>185</sup>. Diese Konstruktion erfolgt primär in der Abgrenzung von konkurrierenden fremdsprachigen Poesien. Die im Folgenden referierten Stimmen beschreiben eine englische Poesie, die sich in den Texten Spensers von

<sup>185</sup> Vgl. für einen Gesamtüberblick über die Spenser-Rezeption David Hill Radcliffe, *Edmund Spenser: A Reception History* (Columbia, SC: Camden House, 1996).

antiken und romanischen Poesien emanzipiert. Damit schreiben sie Spenser eine Funktion zu, die dieser selbst programmatisch formuliert hatte: Gegenüber den romanischen Literaturen eine englische, explizit als protestantisch definierte Literatur zum Medium des Ausbaus einer nationalen Kultur zu machen.

In einem MS. (vor 1643) führt Kenelm Digby (1603 – 1665; Höfling, Diplomat, Naturphilosoph) Spensers Werke als Beleg dafür an, daß der Norden die poetischen Erzeugnisse des Südens übertroffen und in Spenser einen Poeten hervorgebracht habe, der alle einzelnen Leistungen griechischer, römischer und italienischer Poesie in sich vereinige. Die englische Sprache, "our long neglected language", habe sich in Spenser erwiesen als die poesiewürdigste Sprache:

[Spenser's] learned workes confirme me in the belief that our NORTHERN climate may give life to as well tempered a brain, and as rich a mind as where the sunne shineth fairest. When I read him methinks our country needth not enuy either GREECE, ROME or TUSCANY; for if affection deceive me not very much, their POETS excel in nothing but he is admirable in the same: and in this he is the more admirable that what perfections they have severally, you may find all in him alone [...]. [...] And if at any time he plucketh a flower out their gardens, he transplanteth it soe happily into his owne, that it groweth there fairer and sweeter than it did where first it sprang up.<sup>186</sup>

Wenn Digby kurz darauf politische Expansion und sprachlich-poetische Expansion parallelisiert, ist das mehr als ein geistreicher Vergleich. Vielmehr erscheinen hier Politik und Poesie als zwei Aspekte derselben Sache, nämlich des Aufbaus und der Verteidigung einer englischen Nation:

Noe Empire was ever settled to long continuance, but in the first beginnings of it there was an uninterrupted succession of heroick and brave men to defend and confirme it. A like necessity is in languages, and in oures we may promise ourselves a long and flouishing age, when divine SPENCERS sunne was noe sooner sett, but in JOHNSON a new one rose [...] noe fate nor length of time will bury SPENCERS works and memory [...]. (S. 213)

Die Werke und die Person Spensers, dessen Poesie Gelehrsamkeit in den Bereichen Theologie, Philosophie, Mathematik, Moral und Politik vereinigt, werden hier zu zentralen Teilen des kulturellen Gedächtnisses. In einer sehr ähnlichen Bewegung erscheint in "Britannia and Raleigh" die Schrift als Medium nationaler Geschichte, als

<sup>186</sup> Zit. in *Spenser Allusions in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. William Wells (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972), S. 211f.

der Ort, an dem die Taten großer Engländer der Nachwelt übertragen und dieser zum Vorbild werden: "Make 'em admire the Sidneys, Talbots, Veres, / Blake, Cav'ndish, Drake, men void of slavish fears, / True sons of glory, pillars of the state, / On whose fam'd deeds all tongues, all writers, wait." (Z. 174-177)

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nehmen Anzahl und Intensität der Stimmen zu, die Spenser zum besten Poeten überhaupt erklären und mit ihm die kulturelle Emanzipation Englands von den antiken und romanischen Literaturen vollbracht sehen<sup>187</sup>. Milton erklärt in *Areopagitica* (1644) Spenser, der den Kampf zwischen *vertue* und *vice* dargestellt und dabei immer die Wichtigkeit von *temperance* betont habe, zu einem besseren Lehrer als die Scholastiker Duns Scotus und Thomas von Aquin. Miltons eigene Dichtung integriert Themen, Konzepte und Ausdrücke Spensers. Andere bezeichnen Spenser als englischen Vergil, also als Poet der nationalen Ursprungssage (1651 wird im Vorwort eines Poesie-Bandes auf Raleigh und Digby verwiesen, die ebendiese Erhebung Spensers vorgenommen hätten<sup>188</sup>), erheben ihn zum Sieger über Ariost (Sheppard, 1651) oder stellen ihn auf eine Stufe mit Homer, Vergil, Ariost und Tasso (Dryden in *Of Heroique Plays* 1672). 1675, also etwa zur gleichen Zeit wie "Britannia and Raleigh", wiederholt dann ein Neffe und Schüler Miltons, Edwards Phillips, in *Theatrum Poetarum, or a Compleat Collection of the Poets* – einem biographischen Lexikon englischer Poeten, also an einem Ort, der für die Konstruktion einer Nationalliteratur zentral ist – den Topos von Spenser als demjenigen, der die englische Poesie emanzipiert habe von den antiken Dichtern und der modernen italienischen Poesie:

*Edmund Spenser*, the first of our *English* Poets that brought Heroic Poesie to any perfection, his *Faery queen* being for great Invention and Poetic heighth judg'd little inferiour, if not equal to the chief of the ancient Greeks and Latins or Modern *Italians*.<sup>189</sup>

"Britannia and Raleigh" steht in poetizitätsgeschichtlicher Hinsicht in einer Reihe mit diesen Texten, die Spenser zum Ausgangspunkt einer Nationalpoesie machen. Die Hauptfunktion, die Spenser hier zugeschrieben wird, ist diejenige, die bei Milton und Sidney die Bibel hatte: Das Zentrum einer protestantischen Nationalkultur zu sein.

<sup>187</sup> Vgl. zur folgenden Auflistung die Chronologie in *Spenser Allusions*.

<sup>188</sup> Vgl. *Spenser Allusions*, S. 229.

<sup>189</sup> Zit. in *Spenser Allusions*, S. 268f.

Milton, Sidney und "Britannia and Raleigh" beschreiben diese englische Kultur explizit als männlichen Antagonisten des als *effeminate* abgewerteten Katholisch-Romanischen; in diesem Rahmen bleibt die Opposition zwischen fremdem Schauspiel und englischer Schriftzentriertheit gleich, während in "Britannia and Raleigh" die Poesie Spensers die Stellung einnimmt, die bis kurz vorher die Bibel hatte.

### **2.5.3 Drydens ambivalente Behandlung von Musiktheater und kultureller Differenz in *All for Love* (1677) und *Albion and Albanus* (1685)**

Spätestens seit den 1640ern gehört es zum festen Motivrepertoire der Angriffe auf die Stuart-Monarchie, den Einfluß fremder Frauen auf die Stuart-Könige negativ darzustellen. Die Heiratspolitik der Stuarts weist eine deutliche Tendenz auf zu Ehen mit katholischen Frauen – so heiratete Charles I. eine Französin, 1673 heiratet der Thronfolger, der Duke of York, eine Italienerin. Die Angriffe auf die Stuarts stellen den Einfluß dieser fremden Frauen immer als schädlich für England dar, oft auch als Effeminierung des Monarchen. Ein Beispiel für einen solchen Angriff ist Miltons *Eikonoklastes* (1649): Milton zeichnet den Hof als dominiert von der katholischen Königin und den "soft effeminacies"<sup>190</sup>, die Teil dieser Alterität des Hofes sind. Die Messe und das Schauspiel gehören zu diesen höfischen Phänomenen (S. 358), die über den Hof von außen nach England eindringen; die fremde Frau erscheint als Hauptverantwortliche für diese kulturelle Kontamination Englands.

In diese Traditionslinie gehören in "Britannia and Raleigh" die Nennungen einiger Frauen am Hof an der Stelle, an der es um die "court corruptions" (165) von "flatt'ry, pimping, and a gaudy show" (169) geht. Unter anderem wird "Carwell" genannt, eine Anglisierung von Keroualle; es fallen die Namen von Frauen an antiken Tyrannenhöfen, die auch selber als grausame Frauen in die Tradition eingegangen sind: Poppea, die Frau Neros, Messalina, die berüchtigte Frau Claudius', Acte, eine Geliebte Neros. In einem der Manuskripte, die "Britannia and Raleigh" enthalten, wird der Name "Acte" ersetzt durch "Cleopatra"<sup>191</sup>. Damit ist eine wichtige Tradition aufgerufen: Die Geschichte von Antonius und Cleopatra fungiert seit der Antike als Exempel der Zerstörung römischer Männlichkeit durch eine asiatische Frau und die Lust, die sie be-

---

<sup>190</sup> John Milton, *Eikonoklastes*, in John Milton, *Complete Prose Works, III: 1648-1649*, ed. Merritt Y. Hughes (New Haven/London: Yale University Press, 1962), S. 335-601, hier S. 571.

<sup>191</sup> Andrew Marvell, *Poems and Letters*, ed. H. M. Margoliouth, *Third Edition, vol. I: Poems*, rev. Pierre Legouis (Oxford: Clarendon Press, 1971), S. 407.

reitet. Cleopatra ist hier gleichzeitig reale historische Person und Personifizierung kultureller Alterität.

Wenn Drydens *All for Love* (Premiere Dezember 1677) die Geschichte von Antony und Cleopatra behandelt, handelt es sich bei diesem Stück also nicht nur um eine rein poetisch motivierte Bearbeitung eines Shakespeare-Stücks, sondern auch um eine Intervention in den politischen Auseinandersetzungen der 1670er. Der unmittelbare Anlaß von Drydens Stück dürfte ein wenig bekanntes Stück sein, das den Cleopatra-Stoff gegen Charles II. wendet: Charles Sedleys *Antony and Cleopatra* (Premiere Februar 1677).

Sedley schließt sich 1677 dem Kreis um den Duke of Buckingham an. Dieser ist seit 1673 politisch mit Shaftesbury verbündet und eine wichtige Figur in der Opposition gegen die Stuarts. Buckingham zeichnet sich dadurch aus, daß er den *radicals*, den in London und Bristol konzentrierten ideologischen Nachfahren der *Leveller* und der Republikaner der Commonwealthzeit, Schutz und Unterstützung bietet<sup>192</sup>. Sedleys Stück dramatisiert das Motiv der Effeminierung durch eine fremde Frau, dessen sich solche in Schriftform zirkulierenden Angriffe auf die Stuart-Monarchie wie "Britannia and Raleigh" bedienen; *Antony and Cleopatra* bildet somit eine Form der Steigerung des Grades an Öffentlichkeit, den diese Angriffe durchmachen.

*Antony and Cleopatra* ist bestimmt vom abwertenden Sprechen über Cleopatra und ihren Einfluß auf Antony: Römische Kommentarfikturen sprechen über dieses Thema, während die Titelfikturen nur bei wenigen Gelegenheiten auftreten; wenn sie auftreten, dann bestätigen sie durch ihr Handeln und ihre Aussagen über sich selbst die negativen Kommentare. Sedleys Cleopatra ist ebenso wie sein Antony eindimensional; die beiden Figuren sind reduziert auf ihr schlechtes politisches Handeln, von dem immer wieder gezeigt wird, daß es gegen das römische Staatsethos verstößt. Dieses römische Ethos wird artikuliert von zwei Figuren, die auf verschiedenen Seiten stehen, aber in ihrer *romanitas* konvergieren: Agrippa auf Octavius' Seite und Antonys General Canidius stehen als Nachfahren der "nobler Souls of Ancient Rome" für den Kampf gegen "slavery" (Canidius; V.1., S. 57)<sup>193</sup>. Canidius positioniert sich selbst am

<sup>192</sup> Vgl. J.R. Jones, *The First Whigs: The Politics of the Exclusion Crisis* (Oxford: Oxford University Press, 1961), S. 15; Susan Staves, *Players' Scepters: Fictions of Authority in the Restoration* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1979), S. 77.

<sup>193</sup> *Antony and Cleopatra* wird zitiert nach dem Nachdruck der Erstausgabe vom April 1677: *Antony and Cleopatra: A Tragedy*. [...] Written by the Honourable Sir Charles Sedley, Baronet (London: Printed for Richard Tonson, 1677; repr. London: Cornmarket Press, 1969).

Anfang des Stücks als Stimme der Wahrheit ("Sir, I am blunt, unknowing to deceive", I. S. 6), und diese Funktion wird durch den ganzen weiteren Verlauf des Stücks hindurch bestätigt und verstärkt.

Agrippa, der zu Canidius komplementäre Vertreter des römischen Ethos, formuliert zu Anfang des Stücks die Forderung, gegen die Antony unter Cleopatras Einfluß verstößt: "Love of our Country and our Interest / Is the true passion of a *Roman* breast. / All other are but usurpers – " (I, S. 2). Die Situation, in der das gesagt wird, belegt die Richtigkeit des Diktums: In der Schlacht von Actium gegen Octavius hat Antony militärisch versagt, weil er, so Octavius, seine soldatische Kraft in "love and pleasure" (I, S. 1) verloren hat. Cleopatra ist die für diesen Verlust Verantwortliche, sie treibt Antony durch die Verführungsmacht von Liebe und Lüsten in den Untergang. Antonys Selbstzerstörung als militärischer und politischer Führer ist Effekt dieser fehlgeleiteten Liebe zu Cleopatra statt zu Rom, wie von Agrippa gefordert.

Antony ist Cleopatra erotisch verfallen, er hat die Grenze überschritten zwischen römischer *virtue* und den asiatischen Lastern des Hofes. *Virtue* ist Eigenschaft der Mützen politischen Handelns, das der geordneten Expansion der eigenen Macht dient; Octavius spricht von "[e]mpire, of pains and virtue, the slow fruit" (III.1., S. 20). Am Hof Cleopatras und Antonys ist dagegen alles ausgerichtet auf die Befriedigung des Fleischlichen: Es herrschen "vice and riot" (III.1., S. 20), "riotous delight" (III.1., S. 20), "slothful Days and drunken Nights" (III.1., S. 20). Antony erscheint so als Beispiel eines asiatisierten Herrschers, der mächtig zu sein glaubt, tatsächlich aber ein Sklave seiner Triebe ist und so jede politische Legimität in Rom verloren hat: "He's now a meer soft purple *Asian* Prince, / And *Rome* his Empire has disown'd long since." (IV.1., S. 33)

Die Figurengestaltung Cleopatras bei Sedley ist sehr ähnlich der Darstellung der monströsen französischen Frau in "Britannia and Raleigh", die das Verderben nach England bringt: Cleopatra ist geleitet von Amoralität, Machthunger und Volksverachtung, macht aber diese Realität vergessen durch die Verheißung sinnlicher Lust. Ein Paradox, das schon in "Britannia and Raleigh" wichtig ist, demonstriert die Gefährlichkeit dieses Realitätsverlusts: In "Britannia" hatte die französische Frau die *virtue* Charles' II zerstört durch das Versprechen absoluter Macht, und vor allem absoluter Macht zur Befriedigung der eigenen Triebe; tatsächlich aber hatte sie ihn reduziert

auf den Status des völlig machtlosen effeminierten Herkules bei Omphale. In ganz ähnlicher Weise ist bei Sedley die wahnhaftige Selbstüberschätzung Antonys die Kehrseite seiner tatsächlichen Schwäche. Die Formulierungen, in denen dieser Wahn gezeigt wird, zeichnen gleichzeitig das Schreckbild eines politischen Absolutismus, der das Volk nur als Objekt der Macht betrachtet, tatsächlich aber wegen seines illusorischen Charakters im Verderben endet. Wenn Antony sagt "[t]he giddy multitude, we must not fear, / But what we once resolve on, make 'em bear. [...] 'Tis sedition in them to complain." (I, S. 7) und "[t]rue Empire only those great Souls enjoy, / Who can in what, and whom they please employ, / And without leave from *Rome* a Crown bestow" (III, 2, S. 23), so ist das nicht nur ein Verstoß gegen das römische Ethos, sondern auch ein politisches Programm, das keine Entsprechung in der Realität haben kann.

In Sedleys Stück sagen – anders als wenige Monate später bei Dryden – die Römer Agrippa, Canidius und Octavius die Wahrheit über Antony und Cleopatra. Agrippa und Canidius sind als die normativen Kommentarfikturen durch ihr Sprechen über *liberty* und *slavery* eindeutig verortet. Cleopatra ist tatsächlich die fremde Frau, die mit dem römischen Ethos unvereinbar ist und römische *virtue* zerstört, und Antony wird gezeigt als eine nicht einmal mehr tragische, sondern nur noch lächerliche Figur, die sich in der Hingabe an asiatische Laster selber von Rom ausgeschlossen hat.

Die Replik Drydens auf *Antony and Cleopatra* löst diese Kongruenz von Angriffen und Wahrheit auf. Auch hier werden die Behauptungen von der schädlichen Wirkung Cleopatras auf römische Männlichkeit artikuliert, aber sie werden entlarvt als Propagandalügen, denen keine Wahrheit zukommt.

Dryden<sup>194</sup> macht den Römer Ventidius zum funktionalen Äquivalent von Sedleys Kommentarfikturen Agrippa und Canidius: Ventidius spricht für Rom, *liberty* und römische Männlichkeit gegen die effeminierende Cleopatra, aber sein Sprechen entspricht nicht der Wahrheit. Die bei Sedley bestehende Kongruenz von Sprechen über Cleopatra und Wahrheit über Cleopatra ist zerstört. Drydens Cleopatra ist nicht die amoralische, machtgierige Politikerin Sedleys, sondern ein unschuldiges, harmloses Mädchen, gespielt von Elizabeth Boutell, einer etwa fünfundzwanzigjährigen Schau-

---

<sup>194</sup> Zitiert wird nach John Dryden, *Works, Vol. XIII: Plays*, ed. Maximilian E. Novak (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984).



spielerin vom Typ "loving and trustful queen"<sup>195</sup>. Boutell wird von zwei Theaterkennern der Zeit so beschrieben: "the young, innocent lady whom all the Heroes are mad in Love with"<sup>196</sup>, und "very agreeable features, a good Complexion, but a childish look. Her Voice was weak, tho' very mellow"<sup>197</sup>. Die Cleopatra, die Boutell gibt, ist gerade keine kühl kalkulierende Frau, die Antony durch Manipulation und Verführung unterwirft, sondern sie selber ist die emotional und erotisch Abhängige und Passive in der Beziehung zu Antony. Dem Zuschauer bzw. Leser wird eine Cleopatra gezeigt, die als treue Liebende nur auf Antonys Wohl bedacht ist und sich ihm völlig unterwirft. Ihre Liebe zu Antony beraubt sie ihrer Vernunft und macht sie von Antony abhängig: "*Antony* / Has taught my mind the fortune of a Slave." (II.1.41). Ihr Symboltier ist die Taube, das harmloseste, friedfertigste und am treuesten Liebende aller Tiere – als "a silly harmless household dove, / Fond without art, and kind without deceit" (IV.1. 91-92) beschreibt Cleopatra sich zutreffend. Als diese so treu und bedingungslos Liebende ihrem Geliebten in den Tod folgt, wird dieser Tod suggeriert als eine Überhebung der Liebenden über die irdisch-menschliche Wechselhaftigkeit und Fragwürdigkeit des politischen Raums. Zu diesem Raum, in dem vieles Gesagte nicht der Wahrheit entspricht, gehören die gegen Antony und Cleopatra erhobenen *effeminacy*-Vorwürfe Ventidius'.

Bei der Premiere des Stücks wird Ventidius gespielt von einem auf Schurkenfiguren spezialisierten Schauspieler, Michael Mohun. Mohuns Figuren sind angesiedelt auf der Skala 'unsympathischer Egoist, der mit Vergnügen Wehrlose verletzt' (Pinchwife in *The Country Wife*) bis 'intriganter Schurke, der menschliches Zusammenleben vernichtet' (Iago in *Othello* oder Edgar in *King Lear*). Charles Hart, der Darsteller Antonys, und Mohun waren schon vor ihrem gemeinsamen Auftritt in *All for Love* zu sehen als ein Figurenpaar, dessen Beziehung gekennzeichnet ist durch böartige Einflüsterungen auf der einen und tragische Manipulierbarkeit auf der anderen Seite: Iago und Othello.

Ventidius' Verbündete Octavia, Antonys Frau und erbitterte Feindin Cleopatras, wird gespielt von Katherine Corey, einer Frau von kräftiger Statur, "[who] seems to have

<sup>195</sup> Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, 16 vols. (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973-1993), Vol. II (1973), S. 260.

<sup>196</sup> Betterton, zit. ebd.

<sup>197</sup> Curl, zit. ebd..

been best at acting nurses, serving women, governesses, mothers, scolds, and bawds"<sup>198</sup>. In *All for Love* gibt sie eine zänkische, selbstgerechte und manipulierende Figur. Ventidius und Octavia, die beiden Figuren, die immer wieder römische Werte zu verteidigen vorgeben, artikulieren keineswegs ein eindeutiges Ideal, sondern werden sehr kritisch gezeigt und als egoistische Lügner entlarvt.

Ventidius' dramaturgische Funktion besteht darin, als selbsternannter Vertreter römischer Männlichkeit eine negative Sicht auf Ägypten und Cleopatra zu artikulieren. Fast immer aber entspricht diese Sicht nicht der Wahrheit, die dem Zuschauer gezeigt wird. Ventidius gibt sich selber den Anschein eines Römers von altem Schlag – "the plainness, fierceness, rugged virtue / Of an old true-stamp't Roman lives in him" (I.1.105-106) sagt der Ägypter Alexas über ihn, als er von Ventidius' Feindschaft gegenüber "pleasures" (I.1.103) spricht. Offensichtlich ist dies der Eindruck, den Ventidius mit Erfolg nach außen zu erwecken versucht. *Pleasure* ist der Kernbegriff für die angebliche Bedrohung der Männlichkeit Antonys, von der Ventidius wieder und wieder spricht:

Oh, she has deck'd his ruin with her love,  
Led him in golden bands to gaudy slaughter,  
And made perdition pleasing. She has left him  
The blank of what he was;  
I tell thee, Eunuch, she has quite unman'd him. (I.1. 170-174)

Das Sprechen über (Un)Männlichkeit strukturiert Ventidius' Darstellung der Differenz zwischen Rom und Ägypten. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Musik. Ventidius stellt den römischen Trompeten die "effeminate sounds" Ägyptens gegenüber – die fremde Musik, die ebenso wie Cleopatra die Lüste anspricht, ist *effeminate* und macht *effeminate*. Römische Musik erscheint hier als schlicht und martialisch, als Faktor einer römischen Männlichkeit, die durch Soldatentum definiert ist – die Trompete ist das Instrument für militärische Signale und zur Aufreizung der Gemüter im Kampf. Die ägyptische Musik bedroht diese Männlichkeit – sie dient dem Genuß, nicht dem Nutzen, und muß von der römischen Kultur mit ihrer Betonung des Militärischen ferngehalten werden.

Dryden zeigt aber, daß diese Darstellung der fremden Musik als *effeminate* zu kurz greift. Am Anfang des dritten Akts, nach einem Sieg Antonys über Octavius – von

<sup>198</sup> Highfill, *Biographical Dictionary*, vol. 3, S. 494.

dem der Zuschauer natürlich weiß, daß er Antonys endgültige Niederlage nicht verhindern wird – findet eine kleine Szene statt, in der Musik und Tanz vorkommen – eine *Oper en miniature*. Im Medium der Musik und des Tanzes findet eine Aufhebung kultureller Differenz statt: Trompeten und *Timbrels* stehen einander nicht feindlich gegenüber, sondern stehen in einem Dialogverhältnis zueinander, das schließlich in eine Synthese mündet.

*At one door, Enter Cleopatra, Charmion, Iras, and Alexas, a Train of Aegyptians: at the other, Antony and Romans. The entrance on both sides is prepar'd by Musick; the Trumpets first sounding on Antony's part: then answer'd by Timbrels, &c. on Cleopatra's. Charmion and Iras hold a Laurel Wreath betwixt them. A Dance of Aegyptians. After the Ceremony, Cleopatra Crowns Antony.*

Diese Synthese wird zerstört durch Ventidius' Lügen. Natürlich kann Dryden den Cleopatra-Stoff schlecht verändern und zu einem happy-end führen. Aber er gestaltet den Ablauf der Handlung so, daß Ventidius erscheint als der eigentlich Verantwortliche für den Tod Antonys und Cleopatras. Mit anderen Worten: Dryden formt den antiken Stoff so um, daß Ventidius, der Vertreter eines 'römischen' Männlichkeitsideals, als negative Figur erscheint, die durch Lüge und Manipulation die positiven Werte von Liebe zur fremden Frau und kulturellem Kontakt mit dem Fremden zerstört.

#### *Albion and Albanus* (1685): Eine ambivalente Wertung der Oper im Spannungsfeld von Politik und Poetik

Der Einschätzung "*Albion and Albanus* is a transparent political allegory"<sup>199</sup> ist wenig hinzuzufügen. Die Musik dieser ersten durchgängig gesungenen englischen Oper<sup>200</sup> stammt von dem Franzosen Louis Grabu, einem hochrangigen Hofmusikers Charles' II.; auf die Bühne gebracht wird die Geschichte der Restauration von 1660 bis zum Tod Charles' 1685. Freude über die Rückkehr Charles' 1660 wird gezeigt; *Democracy, Zeal, Fanaticism, Rebellion, Tyranny, Atheism* treten auf und versuchen

<sup>199</sup> Curtis A. Price, "Political Allegory in late-seventeenth-century English Opera", in *Musical Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), S. 1-29, hier S. 2.

<sup>200</sup> Zitiert wird nach John Dryden, *Works, Vol. XV: Plays*, ed. Earl Miner (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1976).

ihre in der Hölle geplante Rebellion durchzuführen. *Democracy* spricht von "[w]e brave republick Souls" (III.1.160) und hält das Prinzip des *common good* hoch, bleibt aber als Ausgeburt der Hölle erfolglos gegen das Prinzip der Monarchie. Charles stirbt, mit seiner Apotheose und der Aussicht auf die Fortführung der Stuart-Monarchie endet die Oper. *Politisch* ist *Albion and Albanius* eine eindeutige Stellungnahme für die Stuarts, wie sie vom Poet Laureate nicht anders zu erwarten ist und wie sie seit den 1670ern untrennbar zum Musiktheater des Hofes gehört. Demgegenüber zeigt die ausführliche *poetologische* Diskussion der Gattung Oper in "Preface", Prolog und Epilog, daß die Oper als nicht-englische Schauspielform ein großes Problem für das einheimische Sprechtheater darstellt.

In *All for Love* 1677 war Ventidius' Sprechen über die "effeminate sounds" Ägyptens als Konstrukt oppositioneller Propaganda gezeigt worden – dennoch war hier keine völlig eindeutige Befürwortung der fremden Musik zu finden. Die Szene kultureller Synthese zwischen ägyptischer Musik, ägyptischem Tanz und den römischen Trompeten weist ja nicht auf die Stabilität und Zukunftsträchtigkeit dieser Synthese hin, sondern ist eine Station auf dem Weg der Titelfiguren in den Tod. 1685 ist die republikanische Opposition durch juristische Verfolgung, Hinrichtungen und Exil praktisch ausgeschaltet; nun ist Drydens Diskussion der Gattung Oper weitaus komplexer.

Berühmt ist die Definition der Oper, die Dryden gegen Anfang seines "Preface" gibt: "An *Opera* is a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Musick, adorn'd with Scenes, Machines and Dancing." (S. 3) Musik, spektakuläres Bühnenbild und Tanz sind die Spezifika dieser Gattung, das Wort erscheint hier nur in Form des Gesangs. Dryden fährt fort mit einem zweiten Punkt, in dem sich die Oper vom Sprechtheater unterscheidet. Bewegen sich im Sprechtheater menschliche Figuren im Raum der dramatischen Kausalität, und damit der Plausibilität, ist in der Oper der Rahmen dieser Kausalität aufgehoben, weil und wenn übermenschliche Figuren agieren.

The suppos'd Persons of this musical Drama, are generally supernatural, as Gods and Goddesses, and *Heroes*, which at least are descended from them, and are in due time, to be adopted into their Number. The Subject therefore being extended beyond the Limits of Humane Nature, admits of that

sort of marvellous and surprizing conduct, which is rejected in other Plays. (S. 3)

Diese neue, von allen anderen dramatischen Formen unterschiedene Kunstform der Oper, "a modern Invention" (S. 4), wurde in Italien erfunden und perfektioniert. Dryden bezeichnet Italien als "Mother of Learning and of Arts" (S. 5). Italien ist laut dem "Preface" in künstlerischer Hinsicht für den Rest Europas das, was das alte Rom politisch-kulturell für Europa war – die anderen Länder sind gegenüber Italien "provincial" (S. 5), befinden sich im Status der eroberten römischen Provinzen.

In Italien ist, so Dryden, die Oper Kasualdramatik, mit der große öffentliche Ereignisse gefeiert werden (S. 5); in Frankreich ist sie Faktor politischer Machtausübung des königlichen Souveräns. Hier fungiert die Oper als "a Complement to the Sovereign Power by some God or Goddess: so that it looks no less than a kind of Embassy from Heaven to Earth" (S. 5). Diese politische Funktion der Oper hat Dryden selbst umgesetzt, aber Dryden verneint den poetischen Wert der französischen Oper zugunsten der englischen Nationalpoesie. In der poetischen Rivalität mit den Franzosen gilt der Satz, der Feststellung und Voraussage vereint: "our *English* Genius, incomparably beyond the *triffling* of the French, in all the nobler Parts of Verse, will justly give us the Preheminence." (S. 7)

"[A]ll the nobler Parts of Verse" – das scheint ein Komparativ zu sein, der sich spezifisch auf einen Vergleich von Oper und anderen Gattungen bezieht. Dryden gliedert die Oper, ob italienisch oder französisch, nicht aus dem Gebiet der Poesie aus, entwickelt aber eine scharfe Unterscheidung von Oper und allen anderen Gattungen der Poesie. Die Wirkung der Oper besteht in Drydens Darstellung darin, durch vergängliche Darbietungen die Sinne anzusprechen, "the Curiosity or Itch of Sight and Hearing" (S. 8) zu befriedigen. Dryden gibt zu, daß gegenüber seiner Oper der Kritiker mit Recht von "meanness of thought in many places" (S. 9) sprechen kann. Die Präsenz oder Absenz von "thought" unterscheidet die Oper vom Rest der Poesie. "Thought, and elevation of Fancy [...] are not of the nature of this sort of Writing" (S. 7) heißt es, und weiter erfährt der Leser, daß der Primat des Klangs "depress[es] thought in an *Opera*" (S. 10).

Das poetische Prinzip, dem die Oper nicht gerecht wird, ist das der "Propriety of Words", der Angemessenheit von Gedanken und Worten: "the cloathing of those thoughts with such Expressions, as are naturally proper to them" (S. 3). Zwar hatte Dryden ganz am Anfang seines "Preface" behauptet, daß auch die Oper dieses Prinzip erfülle, aber alles, was er im weiteren über die Oper sagt, ist mit dieser Behauptung nicht vereinbar, und zwar auf eine Weise, die die Vermutung nahelegt, daß Dryden mit Absicht und Plan den poetischen Anspruch der Oper negiere. Die Oper erscheint implizit als 'weiblich': Die "sweetness of the Voice" (S. 9) ist seit den Sirenen weiblich besetzt; das Vergnügen, das die "softness" der Aria bereitet, als "*Songish Part*" zusammen mit der "Passion" der Liebe (S. 6) ein Herzstück der Oper, ist ein rein sinnliches Vergnügen und ignoriert das 'männlich' besetzte Prinzip des Denkens. Die dramaturgische Funktion der Arie ist es, einen Affekt musikalisch auszudrücken und ihn damit im Hörer hervorzurufen – sie wendet sich nicht an die Vernunft, sondern an die Sinne. "[T]o please the Hearing, rather than to gratify the understanding" (S. 4) ist Ziel der Aria, während das dem Sprechtheater nähere Rezitativ gekennzeichnet ist durch "a more masculine Beauty of expression and sound" (S. 3).

Das "Preface" diskutiert die Oper poetologisch-gelehrt. Der Prolog wendet sich in direkter Sprache mit satirischem Tonfall an das Publikum; er stellt die Oper in anschaulicher Sprache dar als eine fremde Kunstform, die durch den Gesang gekennzeichnet und mit englischer Männlichkeit nicht vereinbar ist. Die Oper, so der Prolog, ist als "show" (Z. 17) und "Pageant" (25) von Italien über Frankreich nach England gekommen; es gereicht England zur Ehre, als letztes Land auf diese Neuerung hereingefallen zu sein ('Tis England's Credit to be cozn'd last", Z. 26). Die Popularität des Französischen in London wird angesprochen und abgewertet als Kennzeichen von "Fools" (Z. 33); die politische Funktion der Oper in Frankreich wird aggressiv ins Lächerliche gewendet: "In *France* [...] [e]ach sings his part, echoing from Pit and Box, / With his hoarse Voice, half Harmony, half Pox. / *Le plus grand Roy du Monde* is always ringing; / They show themselves good Subjects by their singing." (Z. 34-40)

Der Prolog spricht dem opernbegierigen Publikum die Männlichkeit ab. Die Vorliebe für "Song and Show" (Z. 16) und "Sound" statt "Sense" erscheint als Eigenschaft unreifer Knaben– reife Männlichkeit, die möglicherweise auch diesen Knaben noch möglich ist, ist definiert durch "Sense": "Some hopeful Youths there are, of callow

Wit, / Who one Day may be Men, if Heav'n think fit; Sound may serve such, ere they to Sense are grown; / Like leading strings, till they can walk alone" (Z. 19 – 22). *Walking alone*, die Fähigkeit zur Selbstbestimmung, erscheint hier als zentraler Aspekt der Männlichkeit. Wenn der Prolog die Oper zeigt als eine Kunstform, die zu einer kindlichen Vorstufe der Reife und Selbstbestimmung gehört, so gilt dies auch für die Verwendung von 'Männlichkeit' in der Diskussion über die Emanzipation Englands von politischen und kulturellen romanischen Modellen: Eine autarke männliche englische Nationalkultur gibt es dann, wenn diese Kultur im Lauf ihrer Entwicklung die fremden Modelle hinter sich gelassen hat.

## **2.6 Fazit: Der Vorwurf der *effeminacy* als Teil des Sprechens über Konkurrenz- und Bedrohungskonstellationen 1640 – 1685**

Im Verlauf der Textanalysen dieses Blocks hat sich ein Grundmuster des *effeminacy*-Vorwurfs herausgeschält: Die Opposition gegen die Stuart-Monarchie behauptet in verschiedenen Situationen des politischen Konflikts, eine bestehende englische Männlichkeit sei von der Zerstörung bedroht. Der politische Gegner – die Stuart-Monarchie – versuche, die außerhalb Englands heimische *effeminacy* nach England zu bringen, um sie als Mittel zur Machterringung und –sicherung in den Dienst seiner eigenen Zwecke zu stellen. Spezifische Modelle politischer Ordnung – der Absolutismus – und der kulturellen Produktion – das Schauspiel und die Oper – fungieren in diesen politischen Angriffen als die Orte, an denen *effeminacy* angesiedelt ist und eine politisch relevante Wirkung ausübt. Die historisch feststellbaren Phänomene, die dieser Vorwurf thematisiert und aus deren Existenz er seine Effektivität bezieht, sind erstens die innenpolitisch absolutistischen, außenpolitisch frankreichfreundlichen Tendenzen der Stuarts, zweitens die politische Funktion des (Hof-)Theaters, das geprägt ist durch die starke Präsenz französischer und italienischer Bühnen- und Konzertpersonals: Musiker, Komödianten, Singer, Tänzer und Bühnenbildner.

Wenn dieses Hoftheater angegriffen wird als Ort von *effeminacy* und als Instanz der Effeminierung, so wird damit gleichzeitig der dramengeschichtliche Umstand thematisiert, daß in diesem Theater das musikalische und visuelle Element an inszenierungstechnischer, semantischer und politischer Bedeutung gewinnt. Insoweit entspricht diese Form des Theaters einer gegenreformatorischen Ästhetik, die das Ziel des *movere* anstrebt: Durch Appelle an Sinne und Emotionen sollen die Leidenschaf-

ten des Publikums bewegt werden. Die Texte werfen diesem Theater *effeminacy* vor und stärken gleichzeitig Funktion und Wert des gedruckten und gesprochenen Wortes der Bibel und des nationalen Epos. Diesen Texten wird die Funktion zugeschrieben, den lesenden Einzelnen aller sozialen Schichten zur Kongruenz mit der Nation zu führen: Sie liefern Vorbilder für Formen des Handelns, in denen sich Religion und Politik verschränken, und sie sind die Orte, an denen eine religiöse, politische und kulturelle Emanzipation von katholisch-romanischen Modellen stattfindet.

In den Texten, die das Theater angreifen als *effeminate*, finden sich keine genuin poetologischen Argumentationen: Die Texte führen keine Regelpoetik ins Feld gegen das Theater, und sie liefern keine Theorie, die das Theater behandeln würde als eine poetische Gattung mit spezifisch poetischen Produktions- und Rezeptionsregeln. Die Texte sprechen von einer schädlichen Wirkung des Theaters auf das Publikum, aber sie sprechen nicht davon, daß ein 'Autor' eines Stücks planvoll und durch Verwendung von Fiktionen auf das Publikum zu wirken suche. Vielmehr wird das Theater dargestellt als ein Ort, an dem sinnlich Wahrnehmbares, das unabhängig ist von einem Autor, einem Regisseur oder einem sonstigen künstlerischen Zentrum, die Leidenschaften in schädlicher Weise erzeuge. Erst Drydens *Albion and Albanius* spricht dort, wo der Zusammenhang von Theater und Männlichkeit behandelt wird, von *poetry*.

Dryden definiert hier *poetry* über das Prinzip der richtigen Relation zwischen Wort und Gedanke. Dieses Prinzip ist der Punkt, an dem Drydens sehr halbherzige Verteidigung der Oper sich erweist als ein Angriff auf den Verstoß der Oper gegen dieses Prinzip. Es scheint, daß ein breiter Konsens besteht, der über politische Konfliktlinien hinweg eine Konkurrenz behauptet zwischen einer wort- und schriftbasierten nationalen *poetry*, die zu lesen ist, und einem multimedialen und aufführungszentrierten fremden Theater, das anzuschauen und anzuhören ist. Der Tory Dryden, der die politische Funktion des Hoftheaters bejaht, fordert ebenso wie seine politischen Gegner, die Monarchie und Theater kompromißlos angreifen, dort, wo er von einem Zusammenhang zwischen einem von außen kommendem Musiktheater und einer Bedrohung englischer Männlichkeit spricht, eine Emanzipation der englischen *poetry* von diesem Theater.



### 3 Whig-Dramatiker um 1700: die Aufwertung eines englischen Sprechtheaters im Kampf gegen die *effeminate opera*

#### 3.1 Die dramengeschichtliche Situation um 1700

In den 1680ern beginnt im Prozeß der Aufwertung des englischen Dramas, wie er nach 1660 maßgeblich von Dryden betrieben wurde, eine neue Phase: Es findet eine gleichzeitig retrospektive und zukunftsgerichtete Beschäftigung mit dem Drama statt; die Vergangenheit der englischen Bühne in ihrem doppelten Aspekt von Autoren und Stücken wird zu einem integralen Teil der englischen Nationalliteratur und ihrer zukünftigen Werke erhoben. Eine Tradition des englischen Dramas wird zum Gegenstand geschichtlicher Betrachtung, Rekonstruktion, Katalogisierung und Festschreibung: Autoren wie Langbaine arbeiten an möglichst vollständigen Auflistungen von Dramatikern und Stücken<sup>201</sup>, deren wichtigstes Ziel es ist, einen stabilen und tradierbaren dramatischen Kanon sichtbar zu machen. Viele Dramatiker, unter ihnen Shakespeare, durchlaufen die Schritte eines Kanonisierungsprozesses<sup>202</sup>: Ihre Stücke werden in Verzeichnisse von der Art Langbaines aufgenommen, ihr Leben wird Gegenstand bio-bibliographischer Erkundung und Darstellung, und ihre 'gesammelten Werke' erscheinen auf dem Buchmarkt, der einen beträchtlichen Umfang aufweist und von der Massenware billiger Quartos dominiert wird. Die von Rowe durchgeführte Gesamtausgabe Shakespeares von 1709 zeigt besonders deutlich, worin die Leistung dieser Kanonisierungsarbeit besteht: Der Dramatiker wird faßbar als Autor der Stücke, die er, und nur er allein, verfaßt hat, die nunmehr Werke dieses Autors sind, und die aus der Willkür der vergänglichen und verfälschenden Aufführungspraxis in die Stabilität, Fixiertheit und Besprechbarkeit von gedruckten Texten überführt werden.

Diese Erkundung des nationalen Dramas hängt eng zusammen mit einer Veränderung der Position der Bühne im kulturellen Gefüge. Die Bühne wird zum Ort gemacht, an dem ein autarkes englisches Drama sich an das Publikum der Gegenwart richtet, um in einer spiralförmigen Bewegung eine globale kulturelle Autarkie Englands sowohl zu bestätigen als auch zu verstärken. Die Bühne erhält einen Status, den die entspre-

---

<sup>201</sup> Vgl. Robert D. Hume, "Before the Bard: 'Shakespeare' in Early Eighteenth-Century London", *ELH* 64 (1997), 41-75, hier 46.

<sup>202</sup> Vgl. Paulina Kewes, *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710* (Oxford: Clarendon Press, 1998), S. 182.

chenden Texte um 1700 formulieren, indem sie die Bühne darstellen als "a discrete entity, an institution with its own history, norms, and purposes"<sup>203</sup>.

Kennzeichnend für die Abgrenzung dieses englischen Dramas vom nicht-englischen Schauspiel ist die Betonung der Logozentrität: Writers like Gerald Langbaine and John Downes tended to imagine the theater as a domain of language and textuality, whose most important expressions were the words spoken by the actors and preserved in the pages of printed playtexts."<sup>204</sup> Englisch Drama wird von fremden Formen des Schauspiels differenziert als Sprechtheater in englischer Sprache, verfaßt von englischen Autoren, aufgeführt von englischen Schauspielern: mithin als das, was die anglistische Literaturwissenschaft späterer Zeiten zu ihrem Gegenstand gemacht hat. Es ist keineswegs trivial, darauf hinzuweisen, daß diese literaturwissenschaftliche Gegenstandsbestimmung vieles unterschlägt, was um 1700 die Londoner Bühnen und ihre Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit dominiert. Die Pointe besteht darin, daß die Anglistik hier dem Muster von Konstruktion durch Exklusion folgt, mit dem um 1700 die Existenz eines 'englischen Dramas' konstituiert wird. Dieses Drama wird genau an dem theatergeschichtlichen Punkt als unverwechselbare Form abgegrenzt, an dem französische und italienische Musiker, Sänger und Tänzer das Londoner Publikum ins Theater locken und an dem die Musik von der Unterma- lung des Stücks zu seiner Hauptsache wird.

Die Geschichte der Italienischen Oper in London beginnt *nicht* erst 1705: Bereits ab 1695 bestimmt die Anwesenheit fremder Musiker und der Primat der Musik die Londoner Bühne; die Premiere der Oper *Arsinoe* (1705) ist keine Zäsur im Sinn eines Vorher-Nachher, sondern markiert einen Entwicklungsschritt in einer zu diesem Zeitpunkt bereits seit einem Jahrzehnt stattfindenden Expansion nicht-englischer Musik im Theater. Die Klagen zeitgenössischer Dramatiker über die Verdrängung des englischen Dramas durch das fremde Musiktheater malen keine fiktiven öffentlichkeits- wirksamen Schreckensszenarien, sondern beruhen auf der bühnengeschichtlichen Realität. Diese Realität unterscheidet sich aber von dem Bild, das diese Klagen zeichnen, dadurch, daß weite Teile des Publikums die Spezifität des 'englischen Dra- mas', das hier verteidigt werden soll, gar nicht als solche wahrzunehmen oder für sonderlich wichtig zu halten scheinen.

<sup>203</sup> John O'Brien, *Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment, 1690-1760* (Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2004), S. 33.

<sup>204</sup> O'Brien, *Harlequin Britain*, S. 48.

Das für die Fragestellung dieser Arbeit zentrale Phänomen dieser Jahre ist folgendes: Zwischen den späten 1690ern und der Machtübernahme der Whigs 1714 sprechen Whig-Dramatiker – und *nur* Whig-Dramatiker – wie Steele, Dennis oder Gildon dort von *effeminacy* der Oper, wo eine Opposition zwischen englischem Sprechtheater und fremdem Musiktheater thematisiert wird. Diese Zuschreibung von *effeminacy* an die Oper ist ein Faktor jener Exklusion des Fremden, die das englische Drama als eigene Schauspielform und Institution konstituiert: In einer Reihe von theoretischen Texten und von Dramen schließen Whig-Dramatiker das Musikschauspiel als *effeminate* aus dem Bereich der *poetry* aus, während sie das Sprechtheater zu einem wichtigen Teil ebendieser *poetry* erklären. Damit ist das vorher feststellbare Sprechen über die *effeminacy* des Schauspiels in zweierlei Hinsicht verschoben. Zum einen sind es nun Dramatiker, die von *effeminacy* des fremden Schauspiels sprechen, also Akteure, die sich auf dem selben kulturellen Feld des Schauspielbetriebs befinden wie die Oper – im 17. Jahrhundert war dieses Sprechen über *effeminacy* ein Teil der politischen Kontroverse oder des satirischen Angriffs, aber nicht der öffentlichen Reflexion von Dramatikern über ihre eigene Dramenproduktion. Gleichzeitig erfolgt eine inhaltliche Veränderung: In den Texten aus dem 17. Jahrhundert, die in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit betrachtet wurden, war eine Opposition von Schriftlichkeit (Bibel und nationalem Epos) und effeminierendem Schauspiel thematisiert worden – hier wurde nicht unterschieden zwischen verschiedenen Formen des Schauspiels. Zentral war hier der Angriff auf das Hofschauspiel als Ort und Medium fremden Einflusses auf England, und dieser Angriff machte keinen Unterschied zwischen Sprechtheater und Musiktheater. Um 1700 steht im Mittelpunkt des *effeminacy*-Vorwurfs die vorher so nicht existente Opposition zwischen Sprechtheater und Musiktheater; das Sprechtheater befindet sich nun an dem positiven, mit *manliness* verbundenen Pol der Opposition, an dem vorher Bibel und Epos angesiedelt waren, während der negative Pol – *effeminacy* – sich verengt hat vom Hofschauspiel zum Musiktheater auf den öffentlichen Bühnen. Wie in den Texten aus dem 17. Jahrhundert ist auch um 1700 dem Antagonisten der *effeminacy* - früher Bibel und Epos, nun Sprechtheater - die Funktion zugewiesen, den Protestantismus und das Englische gegen die katholische Bedrohung von außen zu verteidigen.

In dieser transformierten Opposition gewinnt das Sprechtheater einen neuen Status als Teil der *poetry*. Die zentrale Funktion von *poetry*, und damit auch das Sprechtheaters, besteht, so sagen die Whig-Dramatiker immer wieder, darin, den Einzelnen und die Nation zur Deckung zu bringen: *Poetry* soll dem Zuschauer oder Leser Vorbilder zeigen für die Integration in die, Partizipation in der und militärische Mobilisierung des Einzelnen für die englische Nation, die sich an einem bestimmten, entscheidenden Punkt ihrer Geschichte befindet. Mit der *Glorious Revolution* hat England seine nationale Freiheit (wieder)gewonnen; nun besteht die Aufgabe Englands darin, als Führer der antifranzösischen Koalition im Krieg gegen Frankreich die eigene *liberty* und den europäischen Protestantismus zu verteidigen. Die Whig-Dramatiker beschreiben das Sprechtheater als poetisches Medium, dessen Funktion es ist, patriotische Werte und Handlungsmuster darzustellen und damit zu vermitteln.

Die Abwehr des fremden Musiktheaters als *effeminate* wirft der Oper vor, daß sie dieser Funktion von *poetry* antagonistisch sei. Im Musiktheater würde der Zuschauer eine angenehm seichte, aber der Bestimmung von *poetry* nicht entsprechende funktionslose Unterhaltung erleben. Dort, wo der Oper *effeminacy* zugeschrieben wird, wird ihr damit vorgeworfen, daß sie nichts anderes tue, als die erotischen Leidenschaften des Zuschauers zu erregen, indem sie Liebeshandlungen und erotische Affekte im Spiel der Figuren auf der Bühne und durch sinnliche Musik darstelle. Damit ist eine symmetrische Opposition von Sprechtheater und Musiktheater konstruiert: Beide wirken auf den Zuschauer, indem das, was sie auf der Bühne zeigen, als Vorbild für die eigenen Handlungen wirkt. Ein zentraler Aspekt der Opposition *manliness – effeminacy* ist, daß das Sprechtheater vorbildliches Handeln in einer realistischen Welt zeigt, in der an der Nation orientiertes Handeln nötig und wichtig ist; das Musiktheater zeigt erotische Leidenschaften in einer Phantasiewelt, die der Herrschaft der Liebe untersteht und in der es kaum sonstige Handlungsmotivationen gibt.

Der Angriff auf das Musiktheater ist also aus heutiger Sicht zu sehen vor dem poetizitätsgeschichtlichen Hintergrund der Emergenz eines von den Akteuren als 'englisch' spezifizierten poetisch-dramatischen Feldes. Auf diesem Feld wird das fremde Musiktheater von dem Punkt aus angegriffen, an dem englische Dramatiker an der Konstruktion eines englischen Sprechtheaters arbeiten. Diese Arbeit an einem spezifisch

englischen Drama geht einher mit der Arbeit an der Rekonstruktion einer einheimischen, von französisch-italienischen Modellen unabhängigen dramatischen Tradition Englands. In diesem Rekonstruktionsunternehmen spielt Shakespeare eine wichtige Rolle: Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wird Shakespeare – im Umfeld der ersten vollständigen Edition seiner Stücke 1709, die seinen 'Autor'-Status fundiert – zur Personifizierung der autarken Tradition und der Unabhängigkeit des männlichen englischen Dramas und zum Bezugspunkt der Opernabwehr. Das englische Sprechtheater wird nun verkörpert in der Person und dem Werk einer Gründerfigur, die der *effeminacy* der von außen eindringenden Oper entgegengestellt wird. Der Antagonismus zwischen fremder Oper und englischem Drama wird hier auf eine Weise inszeniert, die den neuen Status des englischen Sprechtheaters und seinen festen Ort in einer von Shakespeare ausgehenden Tradition des Dramas als stabiles Element des Sprechens über das Schauspiel ausweist.

Die Einteilung der folgenden Kapitel folgt der gerade dargelegten Zweisträngigkeit. Nach methodischen und kontextuellen Hinführungen werden zunächst Texte von Dennis, Addison und Steele daraufhin untersucht, wie sie eine nationale Aufgabe des Kriegs gegen Frankreich zum expliziten oder impliziten Bezugspunkt der Opposition von *manly drama* und *effeminate opera* machen. Dann wird anhand der Vorgeschichte und der Rezeption von Rowes erster Shakespeare-Gesamtausgabe 1709 nachvollzogen, wie Shakespeare in dieser Opposition in die Stellung des Inbegriffs des positiven Pols des Sprechtheaters gestellt wird. Dabei zeigt sich ein interessantes Muster: Solange der Krieg sich in seiner heißen Phase befindet und im Zentrum der politischen Auseinandersetzung zwischen Whigs und Tories steht, betonen Whig-Dramatiker die Notwendigkeit eines Patriotismus, der sich im Kampf zeigt und bewährt. Nach dem Machtverlust der Whigs an die Tories (1709/10), mit dem das Ende des Krieges absehbar wird, tritt dieser Aspekt zurück und wird ersetzt durch eine Degenerationstheorie, in der einem angeblichen Verfall der politischen *virtue* unter den Tories der Verfall des englischen Dramas von Männlichkeit zu *effeminacy* entspricht. In diesem zweiten Muster erscheint auch *zum erstenmal* eine Quasi-Gleichsetzung von operninduzierter *effeminacy* und Sodomie: Dennis' *Essay upon Publick Spirit* (1711) ist der erste der hier behandelten Texte, der diese Gleichsetzung vornimmt und sie einpaßt in einen Kontrast zwischen guter Vergangenheit und schlechter dege-

nerierter Gegenwart. Ausgehend von diesem Befund werden im letzten Teilkapitel die Ambivalenzen und kontextuellen Bedingtheiten der ab 1707 feststellbaren Verbindung zwischen *effeminacy* und der Figur des sodomitischen *Molly* gezeigt.

### **3.2 Die Whig-Behandlung des englischen Dramas in der Literaturgeschichtsschreibung**

Die im letzten Abschnitt beschriebene Funktion von *effeminacy* für den Ausschluß des Musiktheaters aus dem Bereich der Poesie und Dramas ist weit davon entfernt, von der modernen Literaturgeschichtsschreibung eingehend betrachtet zu werden. Die um 1700 vorgenommene Trennung von Drama und Oper spiegelt sich in der Grenzziehung zwischen den modernen Fachdisziplinen: Mit der Geschichte der Oper befassen sich Musikwissenschaftler, mit der Geschichte des Dramas befassen sich Literaturwissenschaftler – die historischen Berührungspunkte von Oper und Drama fallen durch das Raster der akademischen Fächer und finden kein großes Interesse. Hinzu kommt, daß gerade die Jahrzehnte um 1700 in weiten Teilen der gegenwärtigen Literaturgeschichtsschreibung – nicht nur der Anglistik – als Lücke erscheinen: In der Germanistik wird gern und oft eine Lücke zwischen Barock und Aufklärung konstatiert und als uninteressante Zwischenphase mit quantitativ und qualitativ unbedeutender literarischer Produktion abgetan<sup>205</sup>, in der Anglistik stehen in einem ähnlichen Schema die zwei Großepochen 'Restauration' und 'bürgerliche Aufklärung' und der Übergang zwischen ihnen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Dieses Schema bestimmt auch die anglistische Dramengeschichtsschreibung, der ohnehin vieles dadurch entgeht, daß sie die Oper vernachlässigt: Gerne wird ein Paradigmenwechsel vom heroischen Drama und von der Restaurationskomödie zur sentimental Komödie zur Grundlage gemacht für eine flüchtige Behandlung der solcherart als Lücke dramatischer Produktion und Reflexion erscheinenden Jahre um 1700.

Eine andere Eigenschaft dieser Dramenproduktion und –reflexion um 1700 scheint ein Motiv für die Vernachlässigung der Zeit zu sein: Der unbestreitbare Mangel an Komplexität, Ambivalenz und Interpretationsangeboten. Die Stücke Dennis', aber auch manche Texte von Steele und Addison erfüllen ebenso wie Dennis' theoretische Texte nur selten die Kriterien für das, was heute als 'Literatur' Gegenstand der Refle-

---

<sup>205</sup> Vgl. Olaf Simons, "Kulturelle Orientierung um 1700: Linien einer bislang nicht geschriebenen Literaturgeschichte", *Scientia Poetica* 9 (2005), 39-71.

xion, Diskussion und Interpretation ist. Die Frage, die sich angesichts dieser Lage aufdrängt, ist die, ob diese Kriterien überhaupt den betreffenden Texten gerecht werden – mit anderen Worten: Wie etwas, was nach modernem Verständnis keine 'richtige' Literatur ist, sinnvoll in seinem Entstehungskontext und mit dem von den Kategorien dieses Kontexts bereitgestellten Verständnishorizont betrachtet werden kann.

Die bereits erwähnte Perspektive auf die Zeit um 1700 als einer defizitären Zwischenzeit zwischen zwei großen Blöcken verhindert ebenso einen klaren Blick, wie dies eine unreflektierte Projektion moderner Vorstellungen von Literarizität auf diese Zeit tut. Eine Periodisierung, die dem Schema von Makroepochen und Lücken verhaftet ist, wird vieles ignorieren, was nicht in dieses Schema paßt, also nicht als 'innovativ' oder 'konservativ' in eine Entwicklungslinie eingepaßt werden kann. Dieses Vorgehen verzerrt allerdings die tatsächlich feststellbare Textproduktion in zweifacher Hinsicht: Indem es die Selektion der Texte bestimmt zugunsten derer, die in das chronologische Schema passen oder ohne großen Aufwand passend gemacht werden können, und indem es – anachronistische – qualitative Maßstäbe für Literarizität anlegt, die dann die Betrachtung der Texte leitet. Mit diesem Vorgehen wird man der überwiegenden Mehrheit der Texte der Zeit nicht gerecht, insbesondere aber verstellt es den Blick auf die Dynamik der Jahre um 1700 und auf die Texte, die das Whig-Modell der englischen Poesie und des englischen Dramas formulieren – also auf die Texte, die im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen.

Dieses Whig-Modell unterscheidet sich zentral in zwei Punkten von dem, was Tories wie Swift oder Pope zur selben Zeit äußern. Erstens betont diese Poetik die Bedeutung von Einfachheit und Transparenz von Texten für die Erfüllung ihrer politisch-kulturellen Aufgaben. Diese Aufgaben sind angesiedelt – zweitens – im Bereich des Themas der politischen und kulturellen Emanzipation Englands nach 1688. Bei Whig-Autoren ist 1688 der Punkt, an dem England sich politisch von der Stuart-Monarchie zu *liberty* hin emanzipiert hat. Die Frage, die diese Autoren stellen, ist die, wie dieser Emanzipation eine kulturelle und literarische Emanzipation von nicht-englischen Modellen aufgesetzt werden kann, und die Autoren formulieren dazu ab den 1690ern ein "self-consciously modern programme for English poetry"<sup>206</sup>. Ein

---

<sup>206</sup> David Womersley, "Introduction", in *Augustan Critical Writing*, ed. David Womersley (London: Penguin, 1997), xi-xliv, hier xiv.

zentraler Punkt dieses Programms ist zu sehen vor dem Hintergrund des langen Kriegs gegen Frankreich: Politisch-militärische Themen werden zum substantiellen Inhalt der Poesie erhoben.

Der europäische Konflikt zwischen den 1690ern und 1714 und die innenpolitischen Debatten über diesen Konflikt bilden den Kontext dieses Whig-Modells. Whig-Autoren entwerfen programmatisch eine nationale kulturelle Identität; dieser Entwurf richtet sich sowohl gegen Frankreich und den Katholizismus als auch gegen den innenpolitischen Gegner. Whig-Autoren behaupten die Notwendigkeit einer Kultur, die einem politisch starken und expandierenden England adäquat ist: Eine kulturell-poetische Überlegenheit habe einer als Faktum dargestellten politischen Dominanz Englands in Europa, einer militärischen Überlegenheit über Frankreich und einer konfessionellen Überlegenheit über den Katholizismus zu entsprechen. Politische und militärische Stärke einerseits und kulturelle Autarkie und Produktivität andererseits stehen bei Whig-Autoren in Wechselwirkung miteinander. Der Angriff von Whig-Autoren auf das fremde Musiktheater als *effeminate* ist ein Punkt, an dem diese beiden politischen Themen – politisch-militärische Stärke und kulturelle Eigenständigkeit – ineinanderfallen: Englische *poetry* als Faktor der Abwehr des Nicht-Englischen sichert die politische Stärke der Nation, indem sie beim Rezipienten patriotische Handlungsmuster habitualisiert.

### **3.3 Zwei veränderte Kontexte: Bühnengeschichtliche Verschiebungen und eine mechanistische Wirkungstheorie der Musik**

Um 1700 finden in zwei Bereichen, die nicht unmittelbar kausal miteinander verbunden sind, wichtige Veränderungen statt, die einen relevanten Kontext für die Trennung von Sprech- und Musiktheater bilden. Bühnengeschichtlich bedeutsam ist, daß die Präsenz ausländischen Bühnenpersonals – Musiker, Sänger, Tänzer – sich von der Hofbühne auf die öffentlichen Bühnen verlagert (Abschnitt 3.3.1.). In einem ganz anderen, aber für die Behandlung der Oper wichtigen Bereich, nämlich in dem der Musik- und Medizintheorie, ist um 1700 ein Komplex mechanistischer Theorien von der affektiven Wirkung der Musik auf den Zuhörer etabliert, in dessen Rahmen die Wirkung von Musik auf die Männlichkeit des Zuhörers behandelt wird (Abschnitt 3.3.2.)



Mit der politischen Zäsur von 1688/89 verliert das Hoftheater seine Stellung als Ort höfischer Repräsentationskultur. Die Präsenz italienisch-französischer Sänger, Musiker und Tänzer verlagert sich an die öffentliche Bühne, ab 1695 an ein profitorientiertes und konkurrenzbasierendes Zweibühnensystem. Die Geschichte der italienischen Oper auf den öffentlichen Bühnen Londons beginnt nicht unvermittelt und schlagartig 1705 mit *Arsinoe*, sondern hat vor 1705 eine etwa zehnjährige Vorbereitungsphase. In dieser Phase gewinnt die italienische Musik zunehmend das Publikumsinteresse und wird als Publikumsmagnet für die Untermalung von Sprechtheaterstücken eingesetzt. Bereits ab den späten 1690ern wird die italienische Musik und diese Praxis ihrer Verwendung von John Dennis als fremd, gefährlich und *effeminate* angegriffen und einem reinen Sprechtheater entgegengesetzt.

Nach 1705 erfolgt in einer Reihe von Schritten eine institutionelle Trennung von Sprech- und Musiktheater. Im Verlauf dieses Prozesses geht die englische Semi-Oper unter, während die italienische Oper sich auf einer eigenen Bühne etabliert. Es resultiert eine Situation, in der italienische Oper und englisches Sprechtheater auf verschiedenen, miteinander konkurrierenden Bühnen gezeigt werden: Nunmehr existiert ein eigenes Opernhaus, das insbesondere durch spektakuläre Bühneneffekte und durch die Verpflichtung teurer Star-Kastraten das Publikumsinteresse gewinnt.

Im Bereich der medizinischen Theorie ist um 1700 eine mechanistische Physiologie etabliert, die es erlaubt, auf mehreren Ebenen die affektive Wirkung von Musik auf den Zuhörer als Zerstörung von Ordnung zu behandeln. Das seit der Antike verhandelte Thema der Affektabbildung und Affekterregung durch die Musik wird hier angeschlossen an die ab etwa 1650 entwickelte Theorie der Lebensgeister, die als medizinisches Paradigma die Erklärungsautorität der Humorallehre übernimmt. Das Grundtheorem 'der mechanische Zustand der Lebensgeister entspricht dem affektiven Zustand des Individuums' läßt sich verbinden mit dem Gedanken der Resonanz von Schallschwingungen und Bewegung der Lebensgeister: Die Musik wirkt auf die Affekte, indem sie die Bewegung der Lebensgeister vorübergehend oder dauerhaft verändert. Eine bestimmte Musik (die Extreme des Spektrums bilden die Pole martialisch oder *soft*) versetzt notwendig und unvermeidlich den Geist des Zuhörers in den-

jenigen affektiven Zustand, den die Musik ausdrückt. Der Vorwurf, die *effeminate opera* stelle ausschließlich erotische Sujets dar und erfülle nicht die moralischen Funktionen der Poesie, bezieht sich auch darauf, daß die Opernmusik auf dem mechanischem Weg der Bewegungsübertragung ausschließlich erotische Affekte transportiere und errege.

### **3.3.1 Bühnengeschichte: Fremdes Personal auf den öffentlichen Bühnen und die institutionelle Trennung von Sprech- und Musiktheater**

#### Die Funktion ausländischen Bühnenpersonals um 1700

Zwischen 1682, als die King's und die Duke's Company sich zur United Company vereinigten, und 1695, als eine Gruppe von Schauspielern sich abspalteten von der United Company, ihrem auf kommerziellen Erfolg fixierten Manager Christopher Rich und ihrer Bühne, dem Drury Lane Theatre, hatte es nur eine öffentliche Londoner Bühne gegeben. Angesichts dieser Abwesenheit von Konkurrenz bestand keine gesteigerte Notwendigkeit, das Publikum durch spektakuläre Zulagen zu den Stücken anzuziehen. Nachdem sich aber 1695 die führenden Schauspieler Thomas Betterton, Elizabeth Barry und Anne Bracegirdle von Rich getrennt und eine von den Schauspielern gemanagte Bühne in Lincoln's Inn Fields errichtet hatten, entstand zwischen den beiden Bühnen eine intensive Konkurrenz um das Publikum. Lincoln's Inn Fields verfügte über die besseren, erfahreneren und beliebteren Schauspieler<sup>207</sup>; Rich in Drury Lane versuchte, diesen Umstand zu kompensieren durch die publikumswirksame Expansion des dramaturgisch funktionslosen Spektakulären, Exotischen und Musikalischen in Drury Lane. Italienische und französische Musiker, Sänger und Tänzer sind dabei nur eines von mehreren Mitteln, das Publikum anzuziehen – belegt sind auch Ankündigungen von Seiltänzern, Bauchrednern, Akrobaten und Tiervorführungen.

Die Musiker, Sänger und Tänzer sind um 1700 beim Theaterpublikum besonders beliebt, aber sie werden nicht in die Dramaturgie der Stücke integriert: Die musikalischen Vorführungen bilden eine zweite Ebene zu den Stücken, ohne daß ein Berührungspunkt zwischen diesen beiden Ebenen bestünde. Es findet keine dramaturgische

---

<sup>207</sup> Vgl. Shirley Strum Kenny, "Theatrical Warfare, 1695- 1710", *Theatre Notebook* 27 (1972), 130-145, hier S. 131.

Integration von Musik und Sprechtheater statt<sup>208</sup>, wie sie noch im Restaurationstheater bestanden hatte. Eher reitet diese musikalische Ebene der Theateraufführung auf der Welle der Beliebtheit italienischer Instrumentalmusik (v.a. Corellis), die um 1700 ganz Westeuropa erfaßt hat<sup>209</sup>. Die beiden Londoner Bühnen dieser Jahre bewegen sich im Spannungsfeld zwischen der Produktion der einheimischen Dramatiker und der Notwendigkeit, die beim Publikum beliebten, dramaturgisch funktionslosen, aber teuren italienischen Musiker und Sänger und französischen Tänzer auftreten zu lassen.

Band I von *The London Stage* verzeichnet ab 1698 häufige Erwähnungen italienischer Sänger und französischer Tanzmeister. Eine ungefähre Vorstellung von einem solchen Tänzer kann eine Illustration liefern, die im *Biographical Dictionary* unter dem Stichwort 'Balon, Jean' zu sehen ist. Balon, Tänzer an der Pariser Opéra, tritt im April 1699 in Lincoln's Inn Fields auf – Betterton zahlt ihm für fünf Wochen 400 Guineas, eine Summe, die die Gehälter einheimischer Schauspieler bei weitem übertrifft. Der undatierte Stich Balons, den das *Biographical Dictionary* abdruckt, zeigt den Tänzer in prunkvoller Ausstattung: Lange Perücke, Federhut, Tutu, reich bestickte und mit Schleifen geschmückte Jacke – insgesamt eine vom Ballett herrührende, sehr artifizielle Kleidung. Ebenso artifiziell ist die Tanzhaltung, in der Balon abgebildet ist. Die linke Hand ist bei gestrecktem Arm abgespreizt, die rechte Hand bei gebeugtem Arm angewinkelt, der rechte Fuß steht auf den Zehenspitzen, der linke schwebt knapp über dem Boden – eine ballettmäßige Stellung, die je nach Position des zeitgenössischen Betrachters einerseits als Inbegriff der Tanzkunst bewundert, aber andererseits auch als unnatürliche und der Bühne nicht adäquate Betonung spektakulärer Körperlichkeit abgewertet werden kann.

Vor diesem bühnengeschichtlichen Hintergrund konzentrieren sich um 1700 die Angriffe auf das ausländische Bühnenpersonal auf einen angeblichen Antagonismus von – auf der Seite des Fremden – Musik, akustischem, visuellen und erotischem Vergnügen durch Spektakel und – auf der Seite des Englischen – poetischer Qualität. Die Gegenüberstellung, die im September 1699 der Satiriker Thomas Brown trifft, folgt dem dominanten Schema für die Behandlung der Situation auf den Bühnen: Brown

---

<sup>208</sup> Vgl. das Standardwerk von Curtis A. Price, *Music in Restoration Theatre: With a Catalogue of Instrumental Music in the Plays 1665-1713*, Studies in Musicology 4 (UMI Research Press, 1979), besonders Ch. IV. und V.

<sup>209</sup> Vgl. Price, S. 109.

erklärt "thoughts and language" und "sense und wit" zu Charakteristika des englischen Theaters und stellt diesen die aktuell die Bühne dominierenden "lewd practices" und "luscious songs" des fremden Spektakels gegenüber<sup>210</sup>. Gerade in der Abgrenzung von den auf die Sinne wirkenden spektakulären, aber a-dramatischen Darbietungen der Fremden wird hier die Norm eines sprach- und gedankenzentrierten spezifisch englischen Dramas artikuliert.

### Die institutionelle Trennung von Sprech- und Musiktheater nach 1705

Zwischen der Premiere von *Arsinoe* im Januar 1705 und dem Jahresbeginn 1708 werden praktisch alle Opern in London aufgeführt von den beiden kommerziellen Bühnen. Dieser Modus der Finanzierung, Produktion und Aufführung von Opern unterscheidet sich grundlegend von den entsprechenden Praktiken im Rest Europas. Auf dem Kontinent gibt es im Rahmen höfischer Repräsentationskultur Hofopern und es gibt im Rahmen städtischer Repräsentation Opern städtischer Bühnen, die von reichen Geldgebern finanziert werden. Aber es gibt kein Gegenstück zu den Londoner Bühnen, die mit eigenem Kapital, das heißt auch auf eigenes Risiko, Opern kommerziell produzieren<sup>211</sup>. Diese beiden Bühnen sind als einzige fähig, aus der Beliebtheit italienischer Musik Profit zu schlagen und die Italienische Oper in London einzuführen – der Hof ist nicht interessiert, eine Tradition adligen Patronats existiert nicht, die Errichtung einer neuen Bühnengesellschaft speziell für die Oper ist zu aufwendig, finanziell zu riskant und überhaupt ökonomisch unvernünftig. Angesichts der immensen Kosten für Personal und Inszenierung, die nur in einem geringen Ausmaß an das Publikum weitergegeben werden können, ist eine ausschließlich auf die Oper spezialisierte und unabhängige Operngesellschaft ohne permanente massive Subventionen nicht möglich<sup>212</sup>.

Als anderthalb Jahrzehnte später 1719 die Royal Academy of Music – mit dem einzigen Zweck der Opernproduktion – gegründet wird, die zum Teil vom Hof finanziert, zum Teil eine *public stock company* ist<sup>213</sup>, betrachten alle Beteiligten es als Selbstverständlichkeit, daß Opern von einer völlig vom Sprechtheater getrennten Gesellschaft

---

<sup>210</sup> Brief an George Moulton, 12.7.1699; zit. *The London Stage, I: 1660-1700*, S. 515.

<sup>211</sup> Vgl. Robert D. Hume, "The Sponsorship of Opera in London, 1704-1720", *Modern Philology* 85 (1988), 420-432, hier 420.

<sup>212</sup> Vgl. Hume, "Sponsorship of Opera", 422, 429.

<sup>213</sup> Vgl. dazu Abschnitt 4.1.

produziert werden<sup>214</sup> und nur auf Bühnen gezeigt werden, auf denen ausschließlich Opern zu sehen sind. Zwischen 1705 und 1710 hat eine Reihe von Veränderungen im Bereich der Theatergesellschaften und ihrer Häuser dazu geführt, daß Sprechtheater und Musiktheater organisatorisch keine Berührungspunkte mehr haben und in verschiedenen Häusern gezeigt werden. Damit besteht nun auch eine scharfe kommerzielle Rivalität zwischen Sprechtheater und Oper: Konnten vorher noch Verluste aus Opernproduktionen und Gewinne aus Sprechtheateraufführungen innerhalb einer Gesellschaft miteinander verrechnet werden, konkurrieren nun die Bühnen um ein kleines Publikum, dessen Eintrittsgelder entweder der Opernbühne oder der Sprechtheaterbühne zugutekommen.

Die von Price<sup>215</sup> umfassend rekonstruierte Abfolge der Schritte, in deren Verlauf Sprechtheater und Oper sich nach 1705 voneinander trennen und die Musik aus dem Sprechtheater verschwindet, ist überaus kompliziert und aufgrund der schlechten Quellenlage nur lückenhaft bekannt. Bis auf weiteres gilt die Feststellung Robert Humes: "How Italian opera came to take root in London is a question that will probably always elude 'definitive' answers. [...] The subject is complex and the evidence limited."<sup>216</sup> Aus dem gesicherten Wissen ist folgender Verlauf zu rekonstruieren: Als im Januar 1705 *Arsinoe* in Drury Lane Premiere hat, wird damit die italienische Oper auf die Londoner Bühne eingeführt in einer Situation, in der seit einigen Jahren die Musik in Befriedigung der Nachfrage des Publikums die dominierende Rolle auf der Bühne spielt. *Arsinoe* stellt nicht eine Zäsur dar im Sinne eines plötzlichen Übergangs von der Absenz der Oper zu ihrer Präsenz; sie ist vielmehr zugleich der Endpunkt eines Prozesses, der italienischen Musikern und ihrer Musik eine zentrale Rolle auf der Bühne verschaffte, und der Ausgangspunkt für die Etablierung der Oper als einer theatralischen Gattung, die mit keiner anderen Gattung zu verwechseln oder zu vermischen ist.

Nach der Premiere von *Arsinoe* treten Drury Lane und das Queen's Theatre am Haymarket, der Nachfolger von Bettertons Lincolns Inn Fields, in scharfe Konkurrenz um die Aufführung publikumswirksamer Opern. Beide Bühnen bringen Opern *und* Sprechtheaterstücke, was wegen der hohen Kosten der Opernproduktion vor allem für das Queen's Theatre finanziell verheerend ist. Im Herbst 1706 erfolgt eine Umor-

<sup>214</sup> Vgl. Hume, "Sponsorship of Opera", 420.

<sup>215</sup> Vgl. Price, *Music in The Restoration Theatre*, S. 111-134.

<sup>216</sup> Hume, "Sponsorship of Opera", 420.

ganisation, deren strategisches Ziel höchstwahrscheinlich die Stärkung von Sprechtheater *und* Oper ist: Eine dramatische Monokultur soll vermieden werden zugunsten einer Trennung und eines Nebeneinanders von Sprech- und Musiktheater. Drury Lane erhält das Monopol auf Opern und auf Musik, darf aber außerdem auch Sprechtheaterstücke zeigen. Das Queen's Theatre darf ausschließlich Sprechtheaterstücke bringen, bekommt aber dafür die besten Schauspieler von Drury Lane. Damit ist zunächst die Stellung der Oper gestärkt, aber Rich gerät in Konflikte mit seinen Musikern, Tänzern und Sängern, und zum Jahresbeginn 1708 erfolgt eine weitere Umorganisation durch den Lord Chamberlain: Alle Musiker kommen ans Queen's Theatre, alle Schauspieler zu Drury Lane. Damit ist das Queen's Theatre zum ersten ausschließlichen Opernhaus Londons geworden – alle Beteiligten scheinen damit zufrieden zu sein; das Queen's Theatre engagiert teure Stars aus Italien, darunter den berühmten Kastraten Nicolini. Verlierer bei dieser Entwicklung ist das englische Musiktheater mit seiner Tradition der Semi-Oper, die nun durch die scharfe institutionelle Trennung von Sprech- und Musiktheater unmöglich gemacht wird.

Im Herbst 1709 erfolgt eine weitere Veränderung, die aber nicht von Dauer ist: Die Leitung von Drury Lane wechselt, und das Haus darf nun wieder Stücke mit musikalischer Begleitung aufführen, während am Queen's Theatre weiterhin Opern, aber zusätzlich auch Stücke und *musical entertainments* gezeigt werden. Im November 1710 wird dieser Schritt partiell rückgängig gemacht: der Lord Chamberlain transferiert alle Schauspieler zurück ins Drury Lane, so daß wiederum, und nunmehr dauerhaft, am Queen's Theatre ausschließlich Opern aufgeführt werden. Damit ist die Trennung von Sprechtheater und Oper auf Dauer etabliert. *Diese* Trennung im Bereich des Bühnenbetriebs scheint vorderhand unabhängig zu sein von Debatten über den poetischen Status von Oper und Drama – solche Debatten haben wohl unter dem Aspekt der Profitorientierung der Bühnen höchstens marginale Funktionen für die kommerzielle Stellung von Oper und Sprechtheater. Gleichwohl ist das Faktum dieser organisatorischen Trennung zu berücksichtigen, wenn man sich mit den Angriffen auf die Oper befaßt: Die räumlich-institutionelle Trennung von Oper und Sprechtheater trägt entscheidend bei zu einer kommerziellen Konkurrenzsituation von Opernbühne und Sprechtheaterbühne *und* erfolgt nicht nur gleichzeitig, sondern auch in einer komplexen kausalen Verbindung mit der poesietheoretischen Trennung von Oper und Sprechtheater.

### 3.3.2 Medizingeschichte: Musik, mechanische Akustik, Lebensgeister und Geschlecht

Seit der Antike – hier sind vor allem Pythagoras und Plato zu nennen– wird der Musik eine immense Macht über die Affekte des Hörers zugeschrieben. Diese Macht kann sich ethisch positiv wie negativ auswirken und ist darum im Interesse des Gemeinwesens streng zu kontrollieren und zu regulieren. In der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts erhält dieses Potential der Musik, im Zuhörer Affekte zu erregen, eine wichtige theoretische Stellung. Die Affektenlehre der Zeit stellt in den Mittelpunkt der Kompositionslehre den Satz 'die Affektabbildung in der Musik bewirkt die entsprechende Affekterregung beim Zuhörer'<sup>217</sup>: Verschiedene musikalische Figuren werden bestimmten Affekten zugeordnet, Arien werden im Hinblick darauf komponiert, daß in jeder Arie ein Kernaffekt dargestellt und beim Zuhörer erregt wird. Die Musik hat damit eine Stellung, die der Rhetorik sehr ähnlich ist: Musik wirkt ebenso wie rhetorische Rede auf die Einbildungskraft, die Gedanken und die Affekte des Hörers.

Um 1700 ist *eine* theoretische Erklärung dieser Wirkung der Musik besonders beliebt und prominent. Diese Erklärung führt die affektive Wirkung verschiedener Musikarten zurück auf den mechanischen Einfluß der Luftschwingungen des Schalls auf die Lebensgeister des Hörers. Diese korpuskularmechanische Erklärung der Affekte ist um 1650 von Descartes publiziert worden und hat in England um 1700 die Humoralpathologie als physiologisches Paradigma abgelöst. In diesem neuen Paradigma werden die Affekte betrachtet als Resultate der mechanischen Bewegung der extrem feinen Teilchen, aus denen die Lebensgeister (englisch *animal spirits*) bestehen. Die Lebensgeister, die im Gehirn durch eine Art destillierende Filtrierung aus Blut produziert werden, fließen laut dieser Vorstellung in den als Hohlröhren beschriebenen Nerven und leiten durch die ständige Veränderung ihrer Bewegungsintensität und –richtung die Sinneswahrnehmungen zum Gehirn und die motorischen Impulse zu den Muskeln. Damit sind Bewußtsein und Leben abhängig von der Funktion der Nerven<sup>218</sup>: Im Nervensystem erfolgt die Interaktion zwischen Individuum und sinnlich wahrgenommener Umwelt ebenso wie die lebenserhaltende Koordination der Kör-

<sup>217</sup> Vgl. beispielsweise Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters: Eine Einführung. II: Vom 'künstlichen' zum 'natürlichen' Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung* (Tübingen: Narr, 2. ed. 1989), S. 80-87.

<sup>218</sup> Vgl. G.S. Rousseau, *Enlightenment Crossings. Pre- and postmodern discourses: anthropological* (Manchester: Manchester U.P., 1991), S. 130.

perbewegungen. Sinneswahrnehmungen aller Art beeinflussen dabei die Bewegung der *animal spirits*: Umweltreize wirken als mechanische Impulse in den Sinnesorganen auf die *spirits*, in denen sich dann die so empfangene Bewegung mechanisch bis ins Gehirn fortpflanzt.

Dieses Modell wird herangezogen für die Erklärung einer Vielzahl von Phänomenen und übernimmt die Erklärungsautorität, die vorher die Säftelehre hatte. In der Londoner Zeitschrift *The British Apollo, or, Curious Amusements for the Ingenious*, die Leserfragen über gelehrte ebenso wie alltägliche Gegenstände beantwortet – u.a. Religion, Glücksspiel, Siamesische Zwillinge, Liebeskummer und den Verlauf des Spanischen Erbfolgekriegs – und sich dabei um rationale, analytische Antworten bemüht, findet sich am 16.6. 1708 auf Seite zwei dieser Austausch:

*Q. Gentlemen, Having Read your Apollo, with abundance of Delight (and I hope Improvement) I observe you solve a great many Questions by the operation of the Animal Spirits, therefore beg of you to tell me what those Animal Spirits are?*

*A. The Animal Spirits are Particles of the Blood so exceedingly Rarefied, and by Mutual Collisions so particularly Configured, as to be capable of a Swifter Motion, and of a free Passage thro' such Parts of the Body as are Impervious to the other Particles of the Blood.*

In der Ausgabe vom 23.4. 1708, auf die sich die Frage wohl bezieht, hatte es geheißen: "any [...] local Motion in [...] animals is perform'd by means of Muscular Fibres swell'd and contracted by the influx of Animal Spirits from the Brain". Die *spirit*-Physiologie scheint zu diesem Zeitpunkt schon auf weiten Gebieten popularisiert worden zu sein.

Diese Physiologie der Lebensgeister liefert ein Modell der Beziehung zwischen Sinneswahrnehmung, Habitualisierung und geistig-seelischer Identität, das es nötig macht, die Sinneswahrnehmungen streng zu kontrollieren. Wenn die Sinneswahrnehmungen sich auf die Bewegungen der *spirits* auswirken, und wenn die *spirits* durch heftige oder langandauernde Wahrnehmungen zu permanenten Bewegungsmustern vor allem im Gehirn veranlaßt werden, so ist durch diese Bewegungsmuster damit die Gesamtheit des Bewußtseins und der körperlichen und geistigen Reguliertheit eines Individuums betroffen. In einer Reihe von thesehaften Sätzen zusammengefaßt:



the fluctuation of spirits [...] impresses on [the brain] the image or character of the sensible Object [...]<sup>219</sup>.

1. Impressions are made on the brain.
2. Those impressions leave traces in the brain.
3. Those impressions are caused by a) different degrees of motion in our animal spirits and by b) the change of motion of those spirits.
4. Each change in the motion of animal spirits causes a new impression on the brain and these impressions cause or are followed by new ideas. [...]
7. Habits of body and mind are due to trains of motion in the animal spirits which tend to move in established pathways in the brain.<sup>220</sup>

Medizintheoretisch entscheidend für den Zusammenhang zwischen Musik und *effeminacy*, den die zeitgenössischen Whig-Operngegner behaupten, scheint zu sein, daß die mechanische Verfassung der *spirits* geschlechtsspezifisch ist – mit anderen Worten: die *spirit*-Physiologie bietet im Rahmen eines anerkannten medizinischen Paradigmas eine Möglichkeit, eine körperlich-geistige Schädigung von Männlichkeit durch Musik plausibel zu behaupten. In Mandevilles *Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions* (1711) stimmen die beiden Dialogpartner Arzt und Patient darin überein, daß die *spirits* von Frauen gegenüber denen von Männern negativ ausgezeichnet seien durch einen geringeren Grad an Tonus und Elastizität – darum, so die hier als Gemeingut dargestellte Ansicht, ermüden Frauen schneller, und sind sie nicht geeignet für körperliche und geistige Anstrengungen<sup>221</sup>. Musik hat, so eine anscheinend allgemein akzeptierte Sicht der Zeit, die Macht, Affekte hervorzurufen, indem sie die *spirits* unwiderstehlich in eine affektspezifische Bewegung versetzt: "Musick ravishes healthy Persons into such Actions as imitate the harmony they hear"<sup>222</sup>. Militärische Trompeten- und Trommelmusik erregt soldatische Affekte wie

---

<sup>219</sup> John D. Spillane, *The Doctrine of the Nerves: Chapters in the History of Neurology* (Oxford: Oxford University Press, 1981), S. 82.

<sup>220</sup> John W. Yolton, *Thinking Matter: Materialism in Eighteenth-Century Britain* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), S. 159.

<sup>221</sup> Bernard de Mandeville, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions [...]* (London: Printed and Sold by Dryden Leach, 1711), S. 173-175.

<sup>222</sup> Giorgio Baglivi, *The Practice of Physick [...]* (London: Printed for Andr. Bell... 1704), S. 406.

Mut und Kampflust<sup>223</sup>, während eine in zeitgenössischen Texten gerne als *sweet* und *soft* bezeichnete Musik, die erotische Affekte transportiert und lustvolle Empfindungen hervorruft, die *spirits* entspannt, das heißt ihren Tonus verringert und damit den männlichen Hörer im Zustand seiner *spirits* einem weiblichen Zustand annähert. In einer Notiz Lockes heißt es, *pleasure* führe zu einer Expansion der *spirits*: "in pleasure there is a dilation of the blood and a pleasant expansion of the vital spirits"<sup>224</sup> – eine Expansion der *spirits* bedeutet in der Logik der *spirit*-Physiologie, daß der Tonus der *spirits* sinkt und damit die männliche Stärke des betreffenden Körpers und Geistes reduziert wird.

Diese Wirkungstheorie der Musik kann Wichtiges beitragen zum Verständnis der Angriffe auf die Oper. Eine wichtige Rolle dort, wo die betreffenden Autoren die Oper aus dem Bereich der *poetry* ausgliedern, spielt der Vorwurf, daß die Oper ausschließlich erotische Sujets behandle und Liebeshandlungen zeige, die sie durch *soft music* begleite. Dieser Vorwurf wird erst dann adäquat erfaßt, wenn die – modern gesprochen – psychologische Komponente dieses Vorwurfs zur Kenntnis genommen wird: Das Gefahrenpotential der Oper besteht nicht nur darin, daß sie Erotisches zeigt, sondern vor allem darin, daß sie im Hörer über einen mit mechanischer Regelmäßigkeit ablaufenden Vorgang diejenigen erotischen Affekte erregt, die sie auf der Bühne im Spiel der Figuren darstellt und in der Musik transportiert

### **3.4 Dennis, Addison, Steele: die Ausgliederung der *effeminate opera* aus dem Bereich der Poesie**

John Dennis' *Essay on Publick Spirit* (1711) steht in der Chronologie der im folgenden betrachteten Texte gegen Ende, faßt aber gerade deshalb viele Elemente des Angriffs auf die Oper prägnant zusammen. Vor allem *ein* Thema ist im *Essay* besonders deutlich und ausführlich behandelt: das Verhältnis zwischen kultureller Eigenständigkeit und patriotischen Affekten. Dort, wo Dennis die Oper als *effeminate* und als Gefahr für England angreift, behauptet er explizit, die Eigenständigkeit und Reinheit der englischen Kultur sei unmittelbar proportional dem Grad des *public spirit*, des patrio-

---

<sup>223</sup> "A Letter of Dr. John Wallis, to Mr. Andrew Fletcher; concerning the strange effects reported of Musick in Former Times, beyond what is to be found in Later Ages", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London for the Year 1698* (London, 1699), 297-303, hier 297-298.

<sup>224</sup> Zit. Alan T. McKenzie, *Certain, Lively Episodes: The Articulation of Passion in Eighteenth-Century Prose* (Athens: University of Georgia Press, 1990), S. 82.

tischen Affekts der Engländer. Laut Dennis werden die Angehörigen einer Nation diese umso mehr lieben, als sie sich von anderen Nationen unterscheidet – weil man immer nur das lieben könne, was sich von etwas anderem, Nichtgeliebtem, unterscheidet, und weil man das Geliebte immer nur um seiner Eigenheiten willen lieben könne.

Die Stabilität des *public spirit* ist, so Dennis, proportional der Stabilität der Einzigartigkeit der Nation. Darin liegt zugleich die Sicherheit der Nation wie die große Gefahr, vor der Dennis wieder und wieder warnt: Wenn England seine kulturelle Differenz zu anderen Nationen dadurch verringert, daß es kulturelle Erzeugnisse dieser Nationen übernimmt, wird es untergehen. Die Nation wird das verlieren, was sie von allen anderen Nationen unterscheidet, der *public spirit* wird geschwächt werden, und England wird in einen undifferenzierten Urzustand zurückkehren, in dem keine Nationen existieren.

Die *effeminate opera* erscheint in Dennis' *Essay* als aktuell wichtigster Faktor der Gefährdung Englands. Die Gefahr droht zwar überall dort, wo kulturelle Kontakte und Übernahmen auf eine Weise stattfinden, die die eigenen *manners* bedroht<sup>225</sup>, aber die Oper ist dasjenige fremde Kulturerzeugnis, das die englische Bühne, die hier als Kern englischer Nationalkultur erscheint, am stärksten bedroht. Der kulturelle Kontakt zwischen England und anderen Nationen spielt sich bei Dennis vor allem auf der Bühne ab: Die Bühne ist der Ort, an dem ein englisches, von äußeren Einflüssen emanzipiertes Drama gleichzeitig heimisch ist und von der fremden Oper bedroht wird.

Dennis behauptet ebenso wie die anderen wichtigen Whig-Dramatiker Addison und Steele eine Opposition zwischen einem nationalen Sprechtheater, das Männlichkeit stärkt und stabilisiert, und der Oper, die Männlichkeit bedroht. Auf diese bühnenbezogene Opposition spitzen Dennis, Addison und Steele eine übergreifende Opposition zu: die zwischen einer englischen Nationalkultur, die überzeitlich existiert, aber periodisch durch fremde Überlagerungen bedroht ist, und den "soft, luxurious, effeminate arts [...] foreign Customs and foreign Fashions"<sup>226</sup> des katholischen Raums. Diesen "effeminate arts" wird unter anderem vorgeworfen, daß sie unvereinbar seien

---

<sup>225</sup> Mit dieser Einschränkung ist die Beschäftigung mit der Kultur und Literatur anderer Völker dann statthaft, wenn sie die eigene Kultur bereichert, aber nicht verändert – das trifft insbesondere auf die Alten zu. Dennis löst hier elegant das Problem, wie englische Nationalkultur sich mit ihren oft beschworenen antiken Wurzeln verbinden läßt.

mit den englisch-protestantischen Prinzipien von Einfachheit, Eindeutigkeit und Transparenz. Die Whig-Dramatiker stellen die Opposition von Oper und Sprechtheater, die sie aufstellen, und die Ausgliederung der Oper aus der Poesie dar als zentralen Teil des eigenen Agierens innerhalb dieser übergreifenden konfessionell-kulturellen Differenz, die es zur Notwendigkeit macht, das Englische vor dem Eindringen des Katholischen zu schützen.

In den folgenden Teilkapiteln wird die Funktion von *effeminacy* in diesem System von Oppositionen betrachtet. Zunächst wird Dennis' explizite Selbstverortung in der *Reformation of Manners*-Bewegung daraufhin untersucht, welche Rolle die Opposition von *manliness* und *effeminacy* in Predigten der *Societies for the Reformation of Manners* spielt. In einem nächsten Schritt, der sich nun von im engeren Sinn politischen Themen auf das Gebiet der Poesiediskussion begibt, werden theoretische und dramatische Texte von Dennis aus der Zeit zwischen 1698 und 1711 daraufhin betrachtet, wie in diesen Texten der Opposition zwischen *poetry* und effeminierendem Musiktheater eine zentrale poesietheoretische und politische Funktion zugeschrieben wird.

Danach werden zwei Texte behandelt, die aus dem selben bühnengeschichtlich wichtigen Jahr der Premiere von *Arsinoe* stammen: 1705, kurz nach dem großen Sieg der Alliierten über Frankreich bei Blenheim 1704, erscheinen Addisons Reisebericht *Remarks on Italy* und Steeles Komödie *The Tender Husband*. Hier wird in den Fokus genommen, wie zu einem Zeitpunkt, an dem die Italienische Oper nach England kommt und ihre ersten Erfolge zu verbuchen hat, Addison und Steele die Opposition zwischen einer englischen Schriftkultur der vernünftigen Erkenntnis und der *poetry* einerseits und einer effeminierten romanischen Pseudo-Kultur der A-Rationalität und der Abwesenheit vernünftiger Schriftkultur andererseits thematisieren. Beide Autoren stellen die Oper dar als Rückschritt hinter die Erfolge, die England in der kulturellen Auseinandersetzung mit dem Katholizismus (Addison) bzw. aktuell im Krieg gegen Frankreich (Steele) erreicht hat.

---

<sup>226</sup> John Dennis, *An Essay upon Publick Spirit, being a Satyr in Prose upon the Manner and Luxury of the Times, The Chief Sources of our present Parties and Divisions* (London: Printed for Bernard Lintott, 1711), S. 10.

Danach wird betrachtet, wie nach 1700 ein explizit als 'männlich' gewerteter Shakespeare zur Gründerfigur eines englischen Nationaldramas gemacht und gegen die *effeminate opera* in Stellung gebracht wird. Die Opposition von *manliness* und *effeminacy* ist hier wichtig für die Arbeit an der Kanonisierung Shakespeares als eines Autors mit einem Werk, dessen primäre Existenz im Druck liegt.

Ein weiteres Teilkapitel behandelt die Figur des *Beau* in Verbindung mit dem Sprechen über *effeminacy* und Oper bei Dennis und Steele. Anhand dieser Figur, deren zentrale Eigenschaft darin besteht, daß sie – gleichgültig, ob Möchtegern-Frauenheld oder Sodomit – den Raum der *real English men* verläßt und sich illegitim im Raum des Weiblichen und der als 'weiblich' dargestellten modischen Begeisterung für das Fremde und die Oper aufhält, wird gezeigt, daß die Beziehung zwischen *effeminacy* und Sodomie um 1705 sich nicht reduzieren läßt auf eine direkte kausale oder symptomatische Verbindung. Vielmehr *kann*, muß aber nicht *effeminacy* unsystematisch und punktuell als Eigenschaft des Sodomiten beschrieben werden. Eine sexuelle Identität des Sodomiten ist hier (noch) nicht so klar und mit scharfen Umrissen existent, als daß *effeminacy* eine psychosexuelle Eigenschaft des sexuell Devianten wäre.

### 3.4.1 Dennis' kontinuierlicher Angriff auf die *effeminate opera*

#### Dennis und die *Reformation of Manners*: *effeminacy* als Gefahr für die Nation

Bereits in seinem ersten wichtigen Text verbindet Dennis<sup>227</sup> die Bühne mit der "Reformation of Manners"<sup>228</sup> und stellt als Ziel des Dramas auf "to influence the Minds of the People". Damit ist das Thema umrissen, das Dennis' Behandlung der Bühne bestimmt: die Funktion des Dramas für die nationale Ordnung Englands. Der programmatische Titel der dramen- und bühnentheoretischen Abhandlung von 1698, *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind, to Government, and to Religion* weist den Weg für die folgenden Texte Dennis': Dennis argumentiert hier, daß die Bühne eine kulturell zentrale Stellung habe als Schule aller anderen Künste und Wissenschaften; in dieser Funktion sei das Drama von Athen, Rom und Frank-

---

<sup>227</sup> Für biographische Informationen zu Dennis und seiner großen Bedeutung für den *criticism* im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts vgl. vor allem H.G Paul, *John Dennis: His Life and Criticism* (New York: Columbia University Press, 1911), Hermann Lenz, *John Dennis: Sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur im Zeitalter der Königin Anna* (Halle: Niemeyer, 1913), und Jonathan Pritchard, 'Dennis, John (1658-1734)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/7503>; 3.2.2005>.

<sup>228</sup> John Dennis, *The Critical Works*, vol. I, ed. E.N. Hooker (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1939), S. 146.

reich nach England gewandert. Das Drama sei als Ort der Katharsis der *passions*, aus der eine glückliche Synthese von *reason* und *passions* hervorgehe, nützlich für die zentralen Teile und Kräfte der Gesellschaft. Die Bühne, so Dennis, wirkt mit an der Herstellung und Sicherung von Ordnung auf der individuellen wie auf der kollektiven Ebene. Im einzelnen Zuschauer wird das Verhältnis von Vernunft und Leidenschaften im richtigen Zustand stabilisiert, indem die Leidenschaften erregt und abregiert werden (150). Dieselbe Funktion der Ordnungssicherung erfüllt die Tragödie: Indem sie die schlimmen Folgen des Fehlens positiver Werte *und* positive Vorbilder für pflichtbewußtes Handeln zeigt, fördert sie positive Werte (184).

Diese Funktion des Dramas, Pflichterfüllung zu fördern durch die Darstellung pflichtbewußten Handelns, wird an demselben Punkt des Texts behandelt, an dem die Wirkung des Dramas als Gegenkraft zu *effeminacy* behauptet wird. *Effeminacy* ist in *Of the Usefulness* ein *vice of weakness*, das mit *inconstancy* and *irresolution* in eine Reihe gestellt wird. *Effeminate* ist derjenige, dem es an der männlichen Entschlossenheit mangelt, die für die Erfüllung großer patriotischer Aufgaben unerlässlich ist. Die Bühne wirkt dieser *effeminacy* dadurch entgegen, daß sie durch unmittelbar präsente Darstellungen des Vorbildhaften auf die Geister der Zuschauer so einwirkt, daß diese zur Pflichterfüllung geleitet werden.

[...] nothing is more capable [than the drama] of raising the Soul, and giving it that Greatness, that Courage, that Force, and that Constancy, which are the Qualifications that make Men deserve to command others [...] nothing more raises and exalts their [the spectators'] Minds, and fires them with a noble emulation, who shall best perform their Duty. (164, 166)

In diesem Prozeß von Darstellung *für* ein Publikum (das hier als rein männliches Publikum erscheint), dem dann die Umsetzung des Dargestellten in die Realität *durch* das Publikum folgt, besteht laut Dennis die wichtigste Leistung des Dramas für die Gesellschaft, und diese Leistung kann nur das Drama in dieser Intensität erbringen.

Mit seinen expliziten Bezugnahmen auf die *Reformation of Manners* als Aufgabe des Dramas und der *poetry*, die auch in späteren Texten an wichtigen Stellen zu finden

sind<sup>229</sup>, weist Dennis sich aus als Anhänger der Societies for the Reformation of Manners. Die Societies nehmen intensiv teil an den innen- und außenpolitischen Debatten der Zeit und behandeln dabei die Gefährdung durch von außen kommende *effeminacy* als ein Thema von entscheidender Bedeutung für die Nation.

Die Aktivitäten, die die Societies for the Reformation of Manners nach ihren Gründungen in den frühen 1690ern entfalten, lassen sich unterteilen in einen Aspekt der Alltagspraxis und einen politisch-theoretischen Aspekt. Im Alltag v.a. der großen Städte, an erster Stelle Londons, profilieren die Societies sich dadurch, daß sie lasterhafte Aktivitäten wie Fluchen, Trinken, Sabbatentweihung und Hurerei den städtischen Autoritäten durch an die Öffentlichkeit verteilte Formblätter melden lassen. Dieser Aspekt der Tätigkeit der Societies bestimmt noch heute das landläufige Bild, das die Geschichtsschreibung von der Reformation of Manners-Bewegung zeichnet: Den Societies wird klischeehafte puritanische Askese und eine ins Pathologische abdriftende moralische Selbstgerechtigkeit unterstellt; ihr Vorgehen gegen eine Lasterhaftigkeit, die sie zum großen Teil erst selbst konstruiert hätten, wird subsumiert unter dem unscharfen Schlagwort 'Sozialdisziplinierung'.

Demgegenüber zeigt eine nähere Betrachtung der Societies, daß dieser juristischen Verfolgung des Lasters eine politische Funktion zukommt, die spezifisch ist für die Situation nach der Revolution von 1688. Mit der Thronübernahme Williams erfolgt die Integration Englands in die europaweite politisch-militärische Front gegen Frankreich. Die Societies verfolgen zur Stabilisierung dieser neuen Situation Englands ein Programm der Legitimation der Regierung Williams und der Stärkung nationaler, gegen den äußeren Feind gerichteter Einigkeit. Damit ist ihre Stellung in der politischen Landschaft der Whigs sehr nahe – zugespitzt formuliert: Dort, wo sie an der Legitimation des Kriegs gegen Frankreich und der dazu notwendigen Mobilisierung der Nation arbeiten, fungieren die Societies als ein an die Öffentlichkeit gerichteter Kommunikationskanal der Whigs. Insbesondere in den Predigten der Societies wird das Sprechen über die Notwendigkeit von *manliness* für die Abwehr äußerer Feinde und über die Bedrohung der Nation durch *effeminacy* ein zentraler Teil der politischen Sprache.

---

<sup>229</sup> So ist in *On the Grounds of Criticism in Poetry* (1704) die Rede von *poetry* als Kraft der "Reformation of Mankind" (S. 325), in *An Essay upon Publick Spirit* (1711) wird die "Reformation of Manners" als Voraussetzung genannt für eine Stärkung von "Publick Spirit" und "Publick Liberty" (iii).

William führt nach seiner Machtübernahme in England die Strategie fort, im europäischen Rahmen eine breite Allianz gegen Frankreich zu formen, um den seit 1673 die europäische Politik bestimmenden französischen Expansions- und Hegemoniebestrebungen militärisch entgegenzutreten. Nach 1688 werden die finanziellen und militärischen Mittel Englands eingebunden in diese Strategie – englische Ressourcen an Menschen, Material und Geld<sup>230</sup> werden eingesetzt für einen ausgedehnten Krieg gegen Frankreich, der mit der französischen Invasion der Niederlande 1673 begonnen hatte, der die europäische Politik ebenso wie kulturelle Entwicklungen und die Lage auf den europäischen Buchmärkten über mehrere Jahrzehnte hinweg bestimmt<sup>231</sup> und an dem England sich mit einer kurzen Unterbrechung (zwischen 1697 und 1702) bis zum Kriegsende 1714 beteiligt. Die Belastungen, die dieser Krieg mit sich bringt, sind ein bestimmendes Thema der englischen Innenpolitik dieser Zeit – grob gesagt: Whigs fordern die Weiterführung des Kriegs bis zum Sieg, Tories weisen hin auf die untragbaren Belastungen, die durch das Steuersystem insbesondere die Landbesitzer treffen, und fordern ein schnelles Ende des Kriegs. Der schließliche Frieden von Utrecht ist mehr das Ergebnis einer allgemeinen Kriegsmüdigkeit und Ressourcenerschöpfung als einer eindeutigen militärischen Entscheidung.

Vor dem Hintergrund der Belastungen und der innenpolitischen Kontroversen, die dieser Krieg mit sich bringt, fungieren die Societies for the Reformation of Manners als eine Instanz der öffentlichkeitswirksamen Legitimation der Herrschaft Williams und des Kriegs. Im Medium der Predigt erheben die Societies den Krieg gegen Frankreich zur Kernaufgabe des Protestantismus, zeichnen sie das Bild einer auserwählten und zu verteidigenden protestantischen Nation England, und führen sie dem Publikum eine für Existenz und Stabilität der Nation ausschlaggebende Männlichkeit vor Augen. Für alle diese Themen der Societies zentral ist die Betonung der Defensivität der eigenen Position: England wird als belagerte Insel beschrieben, die sich – explizit in Analogie gesetzt zum alttestamentarischen Israel<sup>232</sup> – militärisch wehren muß gegen eine götzendienerische katholische Umwelt. William erscheint hier als

---

<sup>230</sup> Vgl. Tony Claydon, *William III and the Godly Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), S. 11-14.

<sup>231</sup> Vgl. Simons, "Kulturelle Orientierung um 1700".

<sup>232</sup> Vgl. Patrick Collinson, *The Birthpangs of Protestant England: Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Houndmills: Macmillan, 1988), S. 5-18.



ein von der Vorsehung eingesetzter Herrscher, der dieses Verteidigungswerk leitet und die Nation zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückführt<sup>233</sup>. In vielfältigen Varianten erscheint die von Außen kommende Bedrohung dieser Nation u.a. als militärische Belagerung, als infektiöse Seuche<sup>234</sup>, als Sünde, die den Bund mit Gott zerstört, oder als Eindringen von effeminierender *luxury*. Als den einzig richtigen Weg, diese Bedrohung abzuwehren, fordern die Societies eine Wiederherstellung des Bundes mit Gott durch eine Sittenreform, die Sünden verhindert, eine Stärkung der Kontrollfunktion der Obrigkeit und die Homogenisierung England zu einer homosozialen und egalitären männlichen Nation.

Die im Folgenden betrachteten drei Predigten<sup>235</sup> aus dem Bereich der Societies for the Reformation of Manners gehören zu der Gattung, die um 1700 für die Herstellung von Öffentlichkeit und die Beeinflussung der öffentlichen Meinung zentral sind: Gedruckte Predigten dominieren den Buchmarkt dieser Zeit<sup>236</sup>. Die drei Predigten wurden gehalten vor lokalen Abteilungen der Societies und sind zu charakterisieren als Selbstbestätigung der Reformation of Manners-Bewegung: Die alttestamentarischen Bibelstellen, denen die Prediger die auszulegenden Verse entnommen haben, betonen die Notwendigkeit des unbedingten Gehorsams gegenüber Gottes Gesetzen für die Sicherung des Bundes zwischen Israel und Gott. Zentral für das Vorgehen der Societies ist es, eine Parallele zwischen dem Israel des AT und England zu ziehen und im Hinblick auf die aktuelle Lage zu aktualisieren: Das auserwählte Volk Israel mußte gegen fremde götzendienerische Stämme kämpfen und war dabei ständig in Gefahr, den mit Gott geschlossenen Bund durch die Übernahme fremder Götzen zu verletzen. England als neues auserwähltes Volk hat eine analoge Aufgabe zu erfüllen:

---

<sup>233</sup> Vgl. Claydon, *William III and the Godly Reformation*, S 3.

<sup>234</sup> Vgl. Stephen H. Gregg, "A Truly Christian Hero': Religion, Effeminacy, and Nation in the Writings of the Societies for Reformation of Manners", *Eighteenth-Century Life* 25 (2001), 17-28, hier 17.

<sup>235</sup> Es handelt sich um dabei um Predigten, die auch in Greggs Aufsatz kurz erwähnt werden: John Shower, *A Sermon Preach'd to the Societies for Reformation of Manners, in the Cities of London and Westminster, Nov. 15. 1697* (London: Printed for John Lawrence, 1698); Edward Stillingfleet, *Reformation of Manners, the true Way of Honouring God [...]* (London: Printed and Sold by H. Hills, o.J. [1700?]); Jeremiah Gill, *A Sermon Preach'd before the Society for Reformation of Manners, in Kingston upon Hull, September the 25th, M.DCC* (London: Printed for A. and J. Churchill, 1701).

<sup>236</sup> Vgl. Claydon, *William III and the Godly Reformation*, S. 87, S. 96, und Tony Claydon, "The sermon, the 'public sphere' and the political culture of late seventeenth-century England", in *The English Sermon Revised: Religion, literature and history 1600-1750*, ed. Lori Ann Ferrell, Peter McCullough (Manchester/New York: Manchester University Press, 2000), S. 208-234.

Es muß durch eigenes gottgefälliges Verhalten den Bund mit Gott sichern und sich der Bedrohung von außen erwehren. Dieses England, das mit der *Glorious Revolution* endgültig vom Fremden, Katholischen gereinigt wurde, ist der Ort der Offenbarung Gottes und gerade deshalb der Gegenstand des Haßes und des Vernichtungswillens seiner idolatrisch-katholischen Umgebung. Die nationale Identität Englands ist ebenso wie die des alttestamentarischen Israels definiert durch den Bund mit Gott; wenn dieser Bund durch eigene Fehler zerstört wird, fällt England zurück in die undifferenzierte Masse idolatrischer Völker.

Die Warnung vor *effeminacy* erfolgt in den Predigten dort, wo die Erörterung der Nation England und ihres Verhältnisses zu Gott ihren argumentativen und dramaturgischen Höhepunkt erreicht. Shower, Stillingfleet und Gill sprechen in ihren Predigten immer nur *einmal* von *effeminacy*, erreichen aber an diesen Stellen ein Maximum an rhetorischer Wirkung. Bei Stillingfleet wird dieses Maximum gegen Ende der Predigt erreicht, bevor die *exhortatio* die Predigt beendet. Bei Gill und Shower erscheint *effeminacy* in der Mitte bzw. nach etwa zwei Dritteln der Predigt, nach diesem Punkt folgt dann jeweils eine Phase der rhetorischen Abkühlung, in deren Verlauf der Prediger die Situation der individuellen Mitglieder der Societies in ihrem Alltag behandelt und aufmunternde Worte spendet.

Die Prediger machen *effeminacy* zu dem Punkt, auf den sie das Thema der Verteidigung der Nation England und der Pflicht des Einzelnen zur Beteiligung an dieser Verteidigung fokussieren. Der Ausgangspunkt dieser Fokussierung ist ein holistisches Verständnis der Nation: Das Ganze der Nation ist wichtiger als der Teil, der Teil erfüllt seine Funktion dann, wenn er der Gesellschaft das Maximum an Förderung des *common good* erweist. Die Predigten fassen diese Forderung in das Schlagwort *public spirit* – dieser auf die Nation gerichtete Affekt ist Eigenschaft des Mannes, der in die Gesellschaft integriert und für sie tätig ist. *Public spirit* wirkt nach innen und nach außen: Nach innen als Triebkraft zur Förderung des *common good*, nach außen als Garant des Willens, die Nation gegen die drohende Gefahr ihrer Zerstörung zu verteidigen. Die Semantik, in der diese Gefahr beschrieben wird, hat wichtige Parallelen mit der Gegenüberstellung von Lebenskraft und Tod in Bezug auf den einzelnen Mann: Die Festigkeit und Kraft des Einzelnen ist Effekt seiner Lebenskraft und sichert die Existenz der Nation, die Schwäche des Einzelnen führt zu

seiner eigenen Auflösung (*dissolution*) in Krankheit und Tod und zur Auflösung der Nation.

Wo die Predigten von *effeminacy* sprechen, machen sie damit diese Wechselwirkung von individueller und nationaler Kraft zur Grundlage der Forderung nach Stärkung des *public spirit*. *Effeminacy* erscheint hier als eine Eigenschaft des Mannes, der durch fleischlichen Exzeß körperlich und geistig geschwächt wird und nicht mehr als Soldat die Nation verteidigen kann<sup>237</sup>. Stillingfleet stellt zwei Zustände der Nation einander gegenüber: Im normalen Zustand herrscht das Prinzip der Mäßigung, das die Stärke der Einzelnen sichert und die Angriffe der Feinde auf England abprallen läßt; im schlechten Zustand führt "intemperance" zu *effeminacy* – zu einem Zustand, in dem Männer nur noch auf die Befriedigung ihrer Lüste bedacht sind statt auf den Dienst an der Nation, deren Zerstörung dadurch so gut wie sicher wird. Bei Shower ist *effeminacy* des Einzelnen das Analogon zum Verlust der nationalen Identität: Der sündige Einzelne verliert durch Effeminierung seine soldatischen Fähigkeiten, die sündige Nation verliert den *spirit*, der ihre nationale Identität definiert und zur Verteidigung dieser Identität unabdingbar ist.

Das Gegenteil des Effeminierten, der normative Mann, wird nicht beschrieben durch Abwesenheit sexueller Devianz, sondern durch das Vorhandensein von militärisch relevanten Qualitäten. In seiner Predigt zeichnet Gill einen Mann, der das Gegenteil des Effeminierten ist. Ausgehend von der Bibelstelle Ezechiel 22, 30<sup>238</sup> wird beschrieben, wie Männlichkeit den Schutzzaun verteidigt, den Gott um England gezogen hat. Der männliche Verteidiger der Nation ist gekennzeichnet durch "an Heroick and Excellent Temper" (7), "Publick Spirit" (8), "Courage und Resolution" (31), "[being] strong and of good Courage" (31), "of a Masculine, brave Spirit" (31). Einerseits ist hier "Publick Spirit" quasi-synonym mit "Masculine [...] Spirit", andererseits ist "Inglorious Effeminacy" (31) quasi-synonym mit "creeping Pusillanimity" (31): Die Predigt beschreibt Männlichkeit und *effeminacy* nicht als Eigenschaften sexuellen Verhaltens, sondern als Resultate unspezifischer *vices*. Diese *vices* beeinträchtigen nicht eine 'sexuelle Identität' des Mannes, sondern das potentielle oder aktuelle Soldatentum des einzelnen Mannes.

---

<sup>237</sup> Shower, S. 49; Stillingfleet, S. 15.

<sup>238</sup> "And, I sought for a Man among 'em, that shou'd make up the Hedge, and stand in the Gap before me, for the Land, that I shou'd not destroy it."

Der männliche Einzelne ist zugleich Resultat und Garant einer nationalen Ordnung, die beruht auf dem Prinzip der Überlegenheit von *reason* über *imagination*. *Imagination* ist die Kraft, die den Menschen zur Idolatrie treibt: *Idolatry* besteht darin, statt Gott die Erzeugnisse der eigenen Einbildungskraft zu verehren. Genau das tun, so Stillingfleet, die "Idolatrous Nations" (4), die aus Haß auf die wahre Religion gegen England Krieg führen: "worshipping their own Imaginations instead of Him" (7) ist die Sünde, die gegen göttliches Gebot und politische Ordnung verstößt. Stillingfleets Norm der politischen Ordnung erteilt der Wechselhaftigkeit und der Kraft der Einbildung über den Menschen eine Absage zugunsten von "Reason" und "Understanding", die als homogene und niemals veränderliche Kräfte (10) eine stabile Ordnung des Einzelnen wie der Gesellschaft sichern.

Diese Kontrastierung von 'männlicher' Vernunft und 'weiblicher' Einbildungskraft ist keineswegs neu, erhält aber in der Situation, in der Stillingfleet seine Predigt hält, ein spezifisches kulturdifferenzierendes Potential. Wenn die belagerte Insel England sich von ihren katholischen Feinden dadurch unterscheidet, daß sie Gott und Vernunft unterworfen ist, anstatt den Weg von der Einbildungskraft zur Idolatrie einzuschlagen, dann ist das, was gegen das Vernunftprinzip verstößt und die Einbildungskraft anspricht, ein Teil der Bedrohung Englands durch die Feinde. Mit anderen Worten: Um 1700 können im Rahmen der Opposition zwischen Vernunft und Einbildungskraft kulturelle Erzeugnisse von außen, die sich an die Affekte und die Einbildungskraft richten, als Teil des Kriegs gegen England dargestellt werden.

#### Die zentrale Funktion von *effeminacy* in Dennis' Ausgliederung des Musiktheaters aus der Poesie

Charakteristisch für die Äußerungen zur englischen *poetry* in den Texten Dennis' – ob poesietheoretische Abhandlungen, Dramen oder Gedichte – ist ein hoher Grad an Redundanz. Dennis wiederholt einen kleinen Bestand an Themen und Motiven, wie er bei der Betrachtung der Predigten der Societies for the Reformation of Manners deutlich wurde. Die literaturgeschichtliche Pointe besteht darin, daß diese Texte zugleich ein poesietheoretischer Innovationsschritt sind. Dennis partizipiert an den politisch-kulturellen Kontroversen der Zeit, indem er das Thema der Opposition zwischen englischer *poetry* und einem fremden Musiktheater, das diese *poetry* zu ver-

drängen droht, in den Bereich des *criticism* und der eigenen Dramenproduktion integriert. Diese Bewegung findet statt in einer Reihe von Dennis' Texten aus der Zeit zwischen 1698 und 1711 – das ist die Zeit von Dennis' großer Bedeutung als *critic* und als Dramatiker. Was Dennis vor 1698 geschrieben hat, sind uneigenständige, konventionelle poetische Jugendarbeiten; die Texte nach 1711 stehen an argumentativem Gehalt zurück und erschöpfen sich meistens in persönlichen Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Autoren. Dennis' Relevanz für eine Untersuchung der Geschichte der Poetizität liegt begründet in seinen Texten aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts.

Dennis' Bedeutung für die Geschichte der Verwendung von *effeminacy* im Angriff auf das Musiktheater läßt sich prägnant formulieren: Erstens erklärt Dennis das Sprechtheater zu einem zentralen Teil der Poesie. Zweitens stärkt er programmatisch dieses Sprechtheater als eine Instanz der Förderung von Männlichkeit. Drittens schließt er gleichzeitig die Oper als *effeminate* aus dem Bereich der Poesie aus.

Dennis wirft dem Musiktheater an denjenigen Stellen seiner Texte *effeminacy* vor, wo er von diesem Musiktheater behauptet, daß ihm die männlichkeitsfördernde Wirkung von *poetry* mangle. Damit behauptet er, daß das Musiktheater das zentrale Kriterium von *poetry* nicht erfülle: *Poetry* fördert *manliness*, indem sie Vorbilder zeigt für die Integration des Einzelnen in eine pflichtorientierte nationale Gemeinschaft. Zentrum dieser Integration ist die Kontrolle der egoistischen Leidenschaften, die den Einzelnen befähigt, das Gebot patriotischer Gemeinwohlorientiertheit zu erfüllen. Dem Sprechtheater wird so eine politisch zentrale Funktion zugeschrieben: Das Sprechtheater soll die Leidenschaften, die immer eine Bedrohung für die nationale Einigkeit darstellen, regulieren und mitwirken an der Kontrolle der Leidenschaften durch die Vernunft.

Die Innovativität dieses poesietheoretischen Schritts Dennis' wird deutlich, wenn man die in Abschnitt 2.5.2 behandelte Satire "Britannia and Raleigh" (MS 1674/75) zum Vergleich heranzieht. Hier war dem nationalen Epos Spencers dieselbe Funktion zugeschrieben worden, wie Dennis sie dem Sprechtheater zuweist: Die Lektüre des Epos sollte Vorbilder für richtiges Handeln zeigen und den Geist des Rezipienten reinigen von egoistischen Leidenschaften. In "Britannia and Raleigh" war das effeminierende Hoftheater die schädliche Gegenkraft zu dieser Funktion des Epos gewesen.

Bei Dennis wird nun dem englischen Sprechtheater die Funktion des Epos zugewiesen, während das Musiktheater in die dazu antagonistische Rolle gestellt wird. Die Instanz der Effeminierung verengt sich also von einem Schauspiel, bei dem für diejenigen, die es angreifen, eine Unterscheidung von Sprechtheater und Musiktheater irrelevant ist, zum reinen Musiktheater.

Dennis thematisiert die angeblich schädliche Wirkung der Musik an den selben Stellen seiner Poesitheorie, an denen er die positive Funktion von Poesie behandelt. An diesen Stellen erscheinen Poesie und Musik(theater) als Kontrahenten im Kampf zwischen Vernunft und unkontrollierten Leidenschaften. Das Musiktheater wirkt effeminierend, weil es nicht, wie die Poesie es tut, Vorbildliches zeigt und dadurch tugendhaftes und vernünftiges Handeln fördert, sondern die Leidenschaften anspricht und erotische Begierden erregt. Dennis wirft dem Musiktheater vor, daß sein einziger Inhalt darin bestehe, Liebesaffekte und Liebeshandlungen zu zeigen. Damit erregt es die fleischlichen Leidenschaften<sup>239</sup>; die "soft and wanton Musick", <sup>240</sup>die erotische Affekte abbildet und damit beim Zuhörer erregt, hält den Einzelnen gefangen im engen Bereich seiner individuellen Lustempfindungen. Diese Musik fördert damit genau die *effeminacy*, von der Dennis bereits 1698 gesagt hatte, daß die Poesie sie zusammen mit anderen *vices of weakness* beseitigt. Die Unterhaltung, die das Musiktheater als Gegenspieler der Poesie bietet, ist damit nicht nur "empty amusement"<sup>241</sup>, sondern "dangerous amusement"<sup>242</sup>.

Zwei frühe Stücke Dennis' warnen das Publikum vor dem Gefahrenpotential der Musik. Die Stücke inszenieren sich selbst als Erfüllung der Forderungen nach der moralischen Wirkung von Poesie. Die Semi-Oper *Rinaldo and Armida* (1699) zeigt, wie die fremde Musik einer Zauberin eine erotische Gegenwelt zu den Forderungen der Realität schafft und den Titelhelden vorübergehend von seinen soldatischen Aufgaben abhält. Im Prolog zur Tragödie *Iphigenia* (1700), die griechisches Pflichtbewußtsein und griechische Freundestreue als Vorbild für englische Männlichkeit zeigt, wird

---

<sup>239</sup> *A large Account of the Taste in Poetry, and the Causes of the Degeneracy of it* (1702), *Critical Works*, S. 284.

<sup>240</sup> Ebd., S. 293.

<sup>241</sup> *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701), *Critical Works*, S. 200.

<sup>242</sup> *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), *Critical Works*, S. 327.

ausführlich das Thema der Verdrängung des eigenen Dramas durch die fremden "effeminate arts" behandelt.

Die Handlung von *Rinaldo and Armida* entstammt Tassos Epos *Gerusalemme Liberata* (1581): Der christliche Heerführer Rinaldo wird vom Kampf gegen die Heiden abgelenkt, als die Hexe Armida ihn verführt und in eine Gegenwelt hineinzieht, die von erotischen Leidenschaften beherrscht ist. Wichtigstes Mittel dieser Verführung ist die magische Musik Armidas, deren Charakterisierung als "soft Sounds seduce your Souls to Pleasure"<sup>243</sup> ihre dramatische Funktion beschreibt. Das mit *effeminate* semantisch bis zur Synonymität verwandte *soft* ist eines der Worte, die Dennis immer wieder in Verbindung mit Musik gebraucht; im *Essay on the Opera's after the Italian Manner* (1706) bestimmt dann schließlich die Wendung *soft and effeminate* das Sprechen über die Musik. In *Rinaldo* ist diese Musik die Instanz der Zerstörung von Rinaldos Kriegerum: Die von dieser Musik transportierte *pleasure* ist das Prinzip der erotischen Gegenwelt, in die Armida Rinaldo aus der Realität des Kampfes entführt.

Zwei Mittel dienen im Stück dazu, Rinaldo aus dieser Gegenwelt zu befreien: Erstens vertreibt militärische Trompetenmusik die von Armida beschworenen Geister und ruft zum Kampf. Zweitens erkennt Rinaldo sich selbst in einem diamantenen Spiegel als von *effeminacy* entstellt – sofort darauf entsagt er der Lust und erlangt seinen Status als christlicher Kämpfer wieder. Militärische Trompetenmusik scheint im englischen Drama der Jahrzehnte um 1700 dort ein beliebtes Motiv zu sein, wo es um Verführung und Effeminierung durch das Fremde geht: In Drydens *All for Love* (1677) machte eine Szene musikalische Differenz zur Metonymie kultureller Differenz und zur Opposition zwischen *manliness* und *effeminacy*; der Klang römischer Trompeten rief auf zur Erfüllung eines römischen Ethos des Kampfes und des Siegs, das im Streit mit weiblich-verführerischer ägyptischer Musik lag. Sehr ähnlich ist die Funktion der Trompetenmusik in *Rinaldo*; hier fungiert sie als Gegenkraft zu einer magischen Verführungsmacht, die den Verführten in *effeminacy* führt.

Als Rinaldo im Spiegel, den seine in die lustvolle Zweisamkeit mit Armida eingedrungenen Freunde ihm vorhalten, sich selber geschmückt mit "Ghirlands" als Zeichen erotischer Lustbarkeiten sieht, bricht er aus in die Worte "Off ye vile Trappings of soft Syrian Slaves, / [Tears of his Ghirlands.] The Pride of little base Effeminate

---

<sup>243</sup> John Dennis, *Rinaldo and Armida: A Tragedy* [...] (London: Printed for Jacob Tonson, 1699), S. 6.

wretches,/That want the very outside of Humanity." (23) *Effeminacy* erscheint hier – wiederum in Verbindung mit dem Adjektiv "soft" – als eine in mehrfacher Hinsicht orientalische Eigenschaft: Als Faktor orientalischer Sklaverei und als Resultat der Verführung durch das Fremde, das in der Zauberin Armida verkörpert ist.

Im Prolog zu *Iphigenia*<sup>244</sup> hat martialische Musik eine analoge kulturdifferenzierende Funktion gegenüber "effeminate Arts". Der Prolog wird gesprochen vom "Genius of England", einer anthropomorphisierten englischen Nationalidentität, dessen Erscheinen begleitet wird von einer "Warlike Symphony". Der *Genius* spricht von seinem bestimmenden Einfluß auf die patriotischen Geister der Engländer, um dann die Vertreibung der englischen Tragödie durch das fremde Musiktheater zu beklagen. Der *Genius* beschreibt das Exil der tragischen Muse, die dort klagte über ihre Vertreibung durch "effeminate Arts". Diese Erwähnung des fremden Einflusses auf die englische Bühne ist der Ausgangspunkt für eine Beschreibung der *Translatio* des Dramas.

Die Muse erzählt eine Geschichte, die gleichzeitig eine Geschichte des Verfalls des Dramas in Europa und seines bedrohten Wiederaufschwungs in England ist: Aus den politisch unfreien Ländern Italien, Frankreich und Spanien sei das Drama geflohen, in England habe es schließlich Zuflucht gefunden– bis auch hier die fremden Künste auf dem Vormarsch waren und es vertrieben. Der gegenwärtige Zustand wird beschrieben als "Those Arts now rule that softend foreign Braves/ And sunk the Southern Nations into Slaves". In dieser warnenden Erzählung der Muse fallen Kontamination der Bühne durch das Musiktheater und Verlust der politischen *liberty* zusammen. Die Bühne wird hier so aufgewertet, daß ihr eine ausschlaggebende Funktion für die politische Verfassung ganzer Länder zugesprochen wird: Musiktheater, "Song and Dance" und "Sound and Show" auf der Bühne werden verantwortlich gemacht für die politische Unfreiheit in den katholischen Ländern.

Der Prolog zu *Iphigenia* macht– und darin ist er repräsentativ für die Texte Dennis' zwischen 1698 und 1711, die allesamt um dieses Thema kreisen – die Bühne zum Austragungsort eines großen Konflikts zwischen dem Englischen und der Bedrohung von außen. Die *effeminacy* des fremden Musiktheaters wird als ein Invasor der Bühne beschrieben, der eine natürliche kulturelle Hierarchie, in der das Englische an der Spitze steht, durch das Eindringen des Niedrigerstehenden zerstört. Eine Effeminie-

---

<sup>244</sup> John Dennis, *Iphigenia. A Tragedy* [...] (London: Richard Parker, 1700).



zung Englands durch die Oper wird dazu führen, daß England seine Widerstandskraft gegen dieses Fremde aufgibt und als kulturell differenzierte Nation untergeht.

### **3.4.2 1705 – die Invasion der *effeminate opera* als Bedrohung von englischer Zivilisation und als Rückschritt hinter Englands militärische Erfolge: Addisons *Remarks on Several Parts of Italy* und Steeles *Tender Husband***

Bei der Premiere von *Arsinoe* in Drury Lane am 16.1. 1705 – die den Publikumserfolg von *Arsinoe* einläutet: sechszwanzig Aufführungen in zwei Jahren – ist die in englischer Sprache gesungene, aber mit italienischen Musikstücken versehene Oper in mehrerlei Hinsicht eingebettet in den Versuch, die italienische Musik gleichzeitig als publikumswirksam exotisch und als vereinbar mit der englischen Theaterkultur zu zeigen. Vor und nach der Aufführung singt "the famous Signiora Francisca Margarette de l'Epine" (so die in der *London Stage* zitierte *playbill*) italienische und englische Lieder. Als das Libretto im Druck erscheint, beschreibt Thomas Clayton, der die Musik für *Arsinoe* komponiert und dabei etwa drei Viertel des Gesangs aus dem Italienischen übernommen hat, sein Ziel auf eine ambivalente Weise. Sein Preface zu *Arsinoe* anerkennt gleichzeitig die poetische Inferiorität des aus dem Italienischen übersetzten Operntextes und macht die Musik zu einer eigenständigen, in sich wertvollen Kunstform:

The Design of this Entertainment being to introduce the Italian manner of Musick on the English Stage, which has not been before attempted; I was oblig'd to have an Italian Opera translated: In which the Words, however mean in several Places, suited much better with that manner of Musick, than others more poetical would do. The Stile of this Musick is to express the Passions, which is the Soul of Musick [...].

Hier ist die Musik das Spezifikum der Oper, und die Wahl der Worte hängt ab von ihrer Kompatibilität mit der Musik. In Claytons Gegenüberstellung von Poesie und Affektdarstellung durch die Musik zieht die Poesie den Kürzeren, aber die Berechtigung der Wertungskategorie 'poetisch' bleibt anerkannt.

Tatsächlich ist der Text – ebenso wie die Handlung – von *Arsinoe* so schlicht, daß beim Lesen des Librettos an vielen Stellen klar wird, daß hier wirklich die Musik den Text und die Dramaturgie bestimmt. Die Personen singen meistens Parts mit einer Länge von einer bis drei kurzen Zeilen, deren Endreime fast immer banal oder for-

ciert sind und in denen die Liebe das einzige Thema ist. Die Konflikte, die verhandelt werden, sind simpel ausgetragene Liebesrivalitäten, und die Aktionen zwischen den eindimensionalen Figuren sind durchgehend ohne Tiefe. Liebeslust, Liebesleid und Liebesintrigen bilden das Sujet der Oper, deren Figuren als Sklaven mächtiger Liebesaffekte agieren. Claytons Satz von der Zentralität der Musik und von ihrer Funktion als Medium der Affektdarstellung erweist sich als zutreffend.

*Arsinoe* spielt auf 'Zypern' – das ist eine Pseudo-Ortsangabe: Tatsächlich geht es darum, dem Publikum einen reizvoll exotischen Ort zu zeigen, an dem eine schöne und temperamentvolle Königin und ihr ritterlicher General Ormondo, der soeben die persische Armee besiegt hat und tatsächlich ein inkognito in ihren Diensten stehender athenischer Prinz ist, sich verlieben und ihre Liebe gegen die Intrigen von Nebenbuhlern verteidigen. Entflammte oder gekränkte Liebe motiviert die Handlungen der Figuren; sowohl die Königin Arsinoe als auch der General Ormondo als auch die Nebenfiguren bekennen sich dazu, der Macht der Liebe nicht widerstehen zu können und die Liebe als stärkste Macht über ihre Seele lustvoll anzuerkennen. Die Handlung endet mit der restlosen Auflösung aller Wirrungen und der Bekräftigung der Macht der Liebe: Ormondos wahre Identität als Prinz stellt sich heraus, und seine Unschuld an den Intrigen gegen Arsinoe wird deutlich; die beiden werden als königliches Paar unter allgemeinem Jubel vereint, während die Figuren im Chor ihr glückliches Leben im "Realm of LOVE" besingen.

Addisons Reisebericht *Remarks on Italy* und Steeles Komödie *The Tender Husband* (Premiere am 23.4.1705) reagieren auf den Erfolg von *Arsinoe*, indem sie die Oper einordnen in eine globale kulturelle Differenz zwischen dem Romanisch-Katholisch-Fremden und dem Englisch-Protestantischen. Das Englische erscheint als vernünftig, männlich und als Raum der Poesie. Charakteristikum und Funktion dieser Poesie ist die im Medium des Textes stattfindende Einwirkung auf die Gedanken des Rezipienten. Oper und Romanzen als fremde Gattungen sind demgegenüber unpoetisch: Sie haben keinen gedanklichen Gehalt, wirken nicht verbessernd auf den Rezipienten und beruhen auf der katholischen Ästhetik der Täuschung durch Erzeugen von Illusionen.

In *Remarks on Several Parts of Italy*<sup>245</sup> beschreibt Addison seine Italienreise der Jahre 1700 bis 1703 in einer linearen Abfolge der besuchten Orte. Behandelt werden Landschaften und gegenwärtig oder historisch bedeutsame Städte, künstlerische Sehenswürdigkeiten, Naturphänomene wie beispielsweise eine schwefelhaltige Quelle, antike Monumente und archäologische Fundstücke. Diese ganze Reisebeschreibung läßt sich lesen als Ausformulierung *einer* fundamentalen Differenz: Addison macht Italien und den Katholizismus zum Gegenstand der verschriftlichenden Objektivierung durch die englisch-protestantische Kultur der Vernunft. Diese überlegene eigene Kultur gebraucht die Vernunft, um die Welt zu erkennen und zivilisatorisch zu gestalten. Dagegen ist Italien der Raum des Naturnahen, des noch nicht von der Vernunft Gestalteten, der paradiesischen Natur, die menschliche Aktivität und strebsame Arbeit unnötig macht und insofern zivilisationsfeindlich ist. Im protestantischen Norden erzwingt das kalte Klima die zivilisatorische Anstrengung; im Süden entspannt die Wärme die Fasern des Körpers und führt zu Indolenz, Trägheit und der Herrschaft von *pleasure* und "luxury and ease" (69). Addison beschreibt hier unter dem Vorzeichen der in der Frühen Neuzeit beliebten Theorie des Zusammenhangs zwischen Klima und Kultur das, was unter der Bezeichnung *effeminacy* als zentraler Faktor kultureller Differenz thematisiert wird.

Das solcherart negativ charakterisierte Italien ist der Raum der nicht-schriftbasierten Bildenden Künste und der Oper – der Raum, in dem *poetry* nicht vorhanden und auch nicht möglich ist. Addison stellt Italien in die Rolle des kulturell immer nur Empfangenden. Die Überlegenheit des Englischen macht es zum absurden Gedanken, daß Italien als der kulturell Inferiore der Gebende sein könnte: England kann niemals etwas kulturell Wertvolles aus Italien bekommen. Die Kommunikation zwischen Protestantismus und Katholizismus verläuft, so Addison, immer nur in eine Richtung: Der Protestantismus trägt durch den Zwang zur Kontroverse, den er auf den Katholizismus ausübt, zum langsamen Eindringen der Vernunft und damit zum *enlightenment* des Katholizismus bei:

But as it is certain there has been a kind of Secret Reformation made, though not publicly owned, in the *Roman Catholic Church*, since the spreading of the Protestant religion, so we find the several Nations are recovered out of their ignorance, in

---

<sup>245</sup> Im folgenden zitiert nach der Ausgabe von 1761: Joseph Addison, *Works, vol. II: Remarks on Several Parts of Italy, &c. In the Years 1701, 1702, 1703* (Birmingham: Tonson, 1761).

proportion as they converse more or less with those of the reformed churches. For this reason the *French* are much more enlightened than the *Spaniards* or *Italians*, on occasion of their frequent Controversies with the *Huguenots* [...]. (64-65)

Eine theoretisch ja denkbare in der Gegenrichtung verlaufende Wirkung des Katholizismus ist in der Logik der konfessionellen Konfrontation nur als Re-Katholisierung des Protestantismus denkbar. Damit erscheint eine solche Form des kulturellen Kontakts als Verstoß gegen die konfessionelle und kulturelle Hierarchie; angesichts der europäischen Kriegslage gilt es um so mehr, England vor solchen gefährlichen Kontakten mit dem Katholisch-Italienischen zu schützen.

Addison führt dem englischen Leser eine katholische Ästhetik vor, um sie mit den englisch-protestantischen Prinzipien von Einfachheit, Eindeutigkeit und Transparenz zu kontrastieren. Am Beispiel von gemalten Säulen in einer Kirche wird die nur auf den ersten Blick beeindruckende visuelle Schönheit entlarvt als geschickte Simulation echter Schönheit. Diese Simulation ist nur möglich, weil sie sich an die Täuschbarkeit der Sinne richtet. Der englische Reisende erkennt sofort den Trug und sieht damit die Überlegenheit der eigenen Schriftkultur bestätigt; die Prinzipien der analytischen Beobachtung und des Vernunftgebrauchs machen ihn immun gegen solche naiven Täuschungsversuche. Das Wahrzeichen dieser Überlegenheit ist das Buch. Addison teilt dem Leser mit, daß in italienischen Bibliotheken mehr Bilder als Bücher zu finden seien:

I saw the *Ambrosian* library, where, to show the *Italian* Genius, they have spent more money on pictures than on books. [...] Books are indeed the last part of the furniture that one ordinarily goes to see in an *Italian* library, which they generally set off with pictures, statues, and other ornaments, where they can afford them [...]. (12)

Der Gegensatz zwischen Schriftkultur und einer schriftlosen Bildenden Kunst ist hier fokussiert auf die belustigende Selbstentlarvung des Italienischen. Der Weg medizinischer Fachbücher von England nach Italien, in denen die positiven Wirkungen der eigenen Wissenschaftlichkeit unmittelbar deutlich werden, demonstriert einmal mehr, daß Englands kulturelle Aufgabe darin besteht, aus seiner Position der Überlegenheit heraus die Früchte der Vernunft und ihrer Schriftkultur an den Süden zu liefern und so eine wohltätige Zivilisationswirkung auszuüben:

The fourth man in the state [of Genoa] is the Physician [...].[...]  
The present Physician is a very understanding man, and well  
read in our countrymen, *Harvey, Willis, Sydenham, &c.* He has  
been continued among them for some time, and they say the  
Comon-wealth thrives under his hands. (S. 45)

Im Rahmen dieser globalen Opposition von England und Italien beschreibt Addison die italienische Oper und die italienische Komödie – geprägt von *lewdness* und dem närrischen Treiben des Harlekin – als Teile einer gegenüber der englischen *poetry* inferioreren Theaterkultur. Dort, wo er die Oper als eine lächerliche und absurde Bühnengattung zeichnet, trifft Addison eine strenge Unterscheidung zwischen Musik und *poetry*. Diese ist der Bereich der "thoughts" (33), die in der Oper nur durch ihre Abwesenheit relevant sind: Addison definiert die Oper geradezu als diejenige Gattung, in der "thoughts" keine Rolle spielen, dafür aber die Darstellung von Liebesaffekten und -aktionen das Publikum anspricht. Durch einen Bericht über eine spezifische Opernaufführung, deren Titel Addison aber nicht angibt, entlarvt Addison die Oper als gleichzeitig absurd-lächerliche und gefährliche Abweichung von der Norm der *poetry*.

Addison erzählt von einer Oper, in der antike Motive und Figuren – Cato und Caesar treten in derselben Handlung auf – nicht zuletzt durch den Gebrauch von Kastraten entstellt wurden. Die Diskrepanz zwischen römischer *virtue* und dem "squeaking [...] Eunuch" (32), der einen Römer darstellen soll, dient als Ansatzpunkt für die Lächerlichmachung der Kastraten, in denen hier die Oper metonymisch verdichtet und personifiziert erscheint. Gleichzeitig aber, so Addison, ist die Liebe das einzige Sujet der Oper – antike Figuren vom Rang eines Caesar oder Cato erscheinen hier nicht anders denn als leidenschaftlich, aber unvernünftig und sklavisch Liebende. Die Oper, die Addison beschreibt, ist damit als eine Gattung, die unter dem Diktat der Musik steht, das Gegenteil von dem, was Poesie ist und tut: Die Oper entstellt antike Vorlagen, um sie gedanklich zu verflachen und auf eine eindimensionale Liebeshandlung zu reduzieren. Gleichzeitig usurpiert in der Oper eine auf die Affekte abzielende Musik die zentrale Rolle, die in der Poesie dem Wort und der Gedankenverarbeitung im Text zukommt.

Steeles Komödie *The Tender Husband*<sup>246</sup> behandelt in ihrer Handlung wie in den Paratexten, insbesondere dem Epilog, das Thema des Eindringens fremder minderwertiger aber gerade deswegen für England gefährlicher Kulturprodukte in Form der Romanzen und der Oper. In der Handlung, die sich im Milieu der Londoner City abspielt, stehen zwei Frauenfiguren im Zentrum dieser warnenden Darstellung. Die Lektüre französischer Romanzen hat ein junges Mädchen in eine Welt der präziösen Illusionen entführt; modische französische *manners*, die eine Ehefrau sich auf Reisen in Frankreich angeeignet hat, machen sie zu einer lächerlichen Verkörperung gedankenloser Frankophilie. Der Abschnitt 3.6 wird die Behandlung dieser Themen im Stück im Zusammenhang mit der *Beau*-Thematik betrachten; hier soll es darum gehen, wie im Epilog die in Gestalt der Oper nach England kommende *effeminacy* vor dem Hintergrund des Krieges als Teil der gegnerischen Kriegführung und als Bedrohung englischer Identität erscheint.

Im Stück, das mit dem Epilog beschlossen wird, hat Steele das umgesetzt, was in der an Addison gerichteten Vorrede in der gedruckten Ausgabe des Stücks als Aufgabe der *poetry* definiert wird: "Poetry", heißt es hier, "is an obliging Service to Human Society" (Z. 21f.). *The tender Husband* ist geradezu eine prototypische korrigierende Komödie, die *vices* lächerlich macht und damit austreibt – das Stück erfüllt damit eine Funktion von *poetry*, die die Darstellung positiver Vorbilder komplementiert. Das lächerlich gemachte Negative besteht darin, daß modehörige oder falsch erzogene Frauen sich auf Kosten des Englischen am Fremden orientieren, ohne sich über die schlimmen Resultate dieser Orientierung im Klaren zu sein. Das Stück zeigt dann die Korrektur dieser Fehlentwicklung und die Re-Integration der abweichenden Figuren: Durch umsichtiges Handeln männlicher Figuren werden diese Frauen zur Absage an ihre absurde Hörigkeit gegenüber dem modischen Französischen geführt und in den Bereich traditioneller *Englishness* zurückgeführt.

Der Epilog teilt diese Thematik der Abwehr des Fremden, behandelt sie aber deutlich aggressiver, indem er diese Abwehr einordnet in den Kontext des Kriegs gegen Frankreich und insbesondere des Siegs bei Blenheim im vorigen Jahr. Im Stück war dieser Aspekt nur in der Person der männlichen Idealfigur Captain Clerimont und in dessen dezent angedeuteten Kriegserlebnissen in Erscheinung getreten, im Epilog

---

<sup>246</sup> Zitiert nach Richard Steele, *The Tender Husband*, ed. Calhoun Winton (London: Arnold, 1967).

aber wird das Publikum, beginnend mit der Apostrophe "Britons", von der Bühne herab direkt darauf angesprochen.

Steele wendet sich an das Publikum, indem er England zeigt als die militärisch siegreiche und damit Europa dominierende Macht im Krieg gegen Frankreich. In den Apostrophen "*Europe's great Arbiters*" und "*Conqu'ring Britons*" wird die Wir-Identität einer Nation behauptet, die durch hart erkämpfte militärische Erfolge ihren Platz als europäische Hegemonialmacht errungen hat. Ein Status Englands als Nachfolger der Imperialmacht Rom wird angedeutet in der Aufforderung, sich als Rezipienten römischer Literatur in eine Kontinuitätslinie mit Rom zu stellen und die englische Sprache durch eine Vereinigung von "Lib'ral Sciences " und "Arms" zur universellen "Language of Mankind" zu machen. Politisch-militärische Expansion erscheint hier als Effekt von kultureller Dominanz und von militärischer Stärke, die schon durch ihre Existenz und das Faktum ihrer Superiorität die Welt dominiert und gar nicht erst eingesetzt zu werden braucht.

Der Epilog macht die Bühne zum Ort einer im Sprechtheater präsenten englischer Identität und stellt gleichzeitig diese Bühne dar als Ort gegnerischer Invasion durch "Effeminacy". Die konfessionell-kulturelle Differenz und der Krieg zwischen England und Italien/Frankreich wird fokussiert auf den Gegensatz zwischen der "Effeminacy" der italienischen Oper und dem "Manly Wit" der aus Komödie und Tragödie bestehenden "*English Stage*", der gegenüber die Oper als "Foreign Insult" angegriffen wird. Die Oper erscheint als Versuch, "Manners, or Speech, from *Italy or France*" einzuführen. Zum einen wird hier die Opernmusik in die seit Plato relevante Tradition eingeordnet, derzufolge Musik die 'Sitten' – die ganze Kultur – eines Gemeinwesens tiefgreifend beeinflusst. Zum anderen erhebt Steele die Bühne und das Sprechtheater zum Ort, an dem englische Identität sich ebenso definiert, wie sie durch das Fremde der Oper bedroht wird.

In der Kontrastierung von italienischem Gesang und römischer Literatur wird der Gegensatz zwischen Musik und Schrift gleichzeitig auf die aktuelle Situation im Theater angewandt und in den Zusammenhang einer englischen imperialen Mission gestellt. Die Erwähnung dieses Gegensatzes – "Admire [...] / Not what *Italians* sing, but *Romans* writ" (Z. 18f.) unmittelbar nach der Erwähnung von "Effeminacy" (in Z. 17) stellt *effeminacy* in die Position des Gegenspielers römischer Literatur und römi-

scher Macht. *Effeminacy* ist, so warnt der Epilog, ein Faktor der Verhinderung von kultureller und politischer Expansion und Dominanz, wie sie England in der Nachfolge Roms aufgegeben sind. Die in Gestalt der Oper von außen, aus dem Bereich der inferioren Kultur kommende *effeminacy* würde, wenn ihre Ausbreitung in England nicht gestoppt wird, die superiore englische Kultur zerstören und damit England als historisch-politischen Akteur vernichten.

### **3.5 Arbeit am Kanon als Vertreibung der Oper: ein *manly Shakespeare* als Personifizierung englischer Dramentradition**

#### Shakespeare vor seiner Kanonisierung: eine fast unbekannte Größe

In einem Aufsatz von 1997 stellt Robert Hume eine einfach formulierte Frage – ihre Bedeutung wird erst dann deutlich, wenn man sie zu beantworten versucht. "What did the London audience know about Shakespeare before Bardolatry, and how did it know?"<sup>247</sup> Diese Frage berührt insofern den Kern des Kanonisierungsprozesses, als sie sehr zu Recht die Kanonisierung eines Autors auffaßt als Sammeln, Zusammenstellen, Veröffentlichen und Tradieren von Wissen über den betreffenden Autor und sein Werk. Diese Kategorien von 'Autor' und 'Werk' bestimmen die Perspektiven moderner Literaturwissenschaft – im Fall Shakespeares kommt die Anglistik damit dem nach, was die Shakespeare-Kanonisierung des 18. Jahrhunderts etabliert hat als diejenigen Aspekte, unter denen 'Shakespeare' zu sehen ist.

Wenn es um die kulturelle Präsenz Shakespeares vor etwa 1720 geht, sind diese Kategorien höchst problematisch. Der Shakespeare, den spätere Zeiten als Autor unsterblicher weltliterarischer Werke behandeln, dessen Urtext man in aufwendiger editorischer Forschung rekonstruiert hat als das, was Shakespeare *wirklich* geschrieben hat, und dessen Leben zum Gegenstand einer Forschung wurde, die mittlerweile ganze Bibliotheken füllt, existiert hier nicht. Weder ist dem Publikum viel über die Person Shakespeares bekannt – dieses Thema interessiert auch nur sehr wenige –, noch bringt der Theaterbetrieb Stücke, die spätere Zeiten als Glanzstücke shakespearischer Kunst verehren, überhaupt mit einem gewissen Shakespeare in Verbindung. Die *playbills*, die Stücke ankündigen und die das Publikum ins Theater locken sollen, erwähnen nur selten den Namen dessen, der das Stück geschrieben hat und den wir

<sup>247</sup> Robert D. Hume, "Before the Bard: 'Shakespeare' in Early Eighteenth-Century London", *ELH* 64 (1997), 41-75.



heute als Autor des Stücks betrachten – im Fall Shakespeares ist es wahrscheinlich, daß "no play of Shakespeare's was performed in the seventeenth century with the playwright's name attached – a state of affairs that changed only very slowly during the eighteenth century."<sup>248</sup>

Im Londoner *Daily Courant* vom 31.1. 1707 wird *Macbeth* mit folgenden Worten beworben: "With all the Original Flyings and Machines. The Musick as compos'd by Mr Leveridge, and perform'd by him and others. With proper Dances by Monsieur du Ruel, Monsieur du Barques and others."<sup>249</sup> Zwei Dinge fallen hier auf: Zum einen die Betonung von spektakulären Spezialeffekten der Bühnentechnik und der Hinweis darauf, daß dem Publikum Musik und Tanz geboten wird, zum anderen der Umstand, daß hier nirgends von Shakespeare die Rede ist. In einer anderen Ausgabe des *Daily Courant* vom 16.4.1707 wird eine *Macbeth*-Aufführung beworben als "Written by the famous Mr Shakespeare [...] With the Original Scenes, Machines, and other Decorations, and the Witches Musick, both Vocal and Instrumental". Hier erscheint Shakespeare als Dramatiker – aber bei diesem Stück handelt es sich nicht um den *Macbeth*, der 1606 aufgeführt und 1623 gedruckt wurde, sondern um Davenants Adaption von 1664<sup>250</sup>. Bei den Originalstücken Shakespeares wird nur sehr selten der Name Shakespeare genannt – in der Saison 1710/11 werden 10 solcher Stücke aufgeführt, davon nur eines mit Namensnennung, von 14 Adaptionen ist bei keiner einzigen eine Erwähnung Shakespeares feststellbar.<sup>251</sup>

Offensichtlich werden um 1700 'Shakespeare'-Stücke nicht als 'Literatur' im modernen Sinn betrachtet. Es scheint bei den Bühnen wie beim Publikum kein Interesse daran zu geben, die Stücke zu behandeln als theatralische Umsetzungen eines stabilen Texts, der direkt auf Shakespeare zurückgeht und dessen Bedeutungsreichtum durch kluge Inszenierungsarbeit herauszuarbeiten ist. Das Publikum interessiert sich für beliebte Schauspieler und Tänzer, für Musik und Bühneneffekte wie fliegende Hexen in *Macbeth*, nicht aber für Shakespeare. Nun ist natürlich die Aufführung von Stücken, die man heute sofort als Shakespeare-Stücke identifiziert, nur eine Seite des Themas. Die Frage ist auch, wie weit um 1700 Shakespeare im Druck präsent ist, mit

---

<sup>248</sup> Hume, "Before the Bard", 43.

<sup>249</sup> Zit. Hume, "Before the Bard", 45.

<sup>250</sup> Hume, "Before the Bard", 45.

<sup>251</sup> Vgl. Hume, "Before the Bard", 44.

anderen Worten wieweit ein etwaiges gedruckt vorliegendes Shakespeare-Korpus die Sicht auf Shakespeare formt.

Zwischen 1641 und 1700 werden nur fünf Originalstücke als Quarto gedruckt: *Othello*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Julius Caesar*, *1 Henry IV* – dabei erscheinen *Othello*, *Hamlet* und *Julius Caesar* mehrmals<sup>252</sup>. Die Folios von 1663 und 1685 sind ebenso teuer wie schwer zu lesen – schwerverständliche Worte sind nicht erklärt, in vielen Stücken fehlt die Szeneneinteilung, in allen fehlen Regieanweisungen von der Art, die der zeitgenössische Leser gewohnt ist. Die Frage, inwieweit die Folios in denjenigen reichen Haushalten, die sie sich leisten konnten, mehr ein Repräsentationsgegenstand als ein tatsächlich gelesenes Buch waren, wird wohl unbeantwortbar bleiben. Fest steht aber, daß 'Shakespeare' um 1700 auf der Bühne wie im Druck vor allem die Adaptionen Shakespeares bezeichnet, die sich nur selten auf ihren *playbills* oder ihren Titelseiten als solche ausweisen<sup>253</sup>. 'Shakespeare' ist damit im Theaterbetrieb und für das Publikum eine verschwommene Gestalt – über das Leben dieses Mannes ist so gut wie nichts bekannt, es scheint das Publikum auch nicht zu interessieren. Die Stücke, die diese Person geschrieben hat, werden von verschiedenen Bühnen und Personen adaptiert und erweitert um publikumswirksame Einlagen– auch hier scheint niemand sich daran zu stoßen oder die Tatsache der Adaption überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Die Vorstellung eines stabilen Textes, den ein Autor 'Shakespeare' so geschrieben hat, wie er zu tradieren ist und dem die Inszenierung gerecht werden muß, ist anscheinend bei den Bühnenbetreibern wie beim Publikum einfach nicht vorhanden.

#### Rowes Shakespeare-Ausgabe 1709 und ihr Umfeld: *manly Shakespeare* gegen *effeminate opera*

Um 1700 erhebt eine kleine Gruppe von Personen, die alle unmittelbar mit der Bühne zu tun haben und die deutlich von Whig-Dramatikern dominiert wird, einen männlichen Shakespeare zum Gegenspieler der *effeminate opera*. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Schauspieler und Bühnenmanager Betterton, der 1695 von Rich secessionierte und eine Bühne in Lincolns Inn Fields etablierte. Betterton bestimmt als Schauspieler, Spielplangestalter und Manager zusammen mit Rich und in der Kon-

<sup>252</sup> Vgl. Hume, "Before the Bard", 50.

<sup>253</sup> Vgl. Hume, "Before the Bard", 50.

kurrenz mit diesem die Londoner Theaterlandschaft. Die Person Bettertons wird in vielen der Texte, die im Umfeld der Shakespeare-Ausgabe von 1709 Shakespeare zum englischen Nationaldramatiker erklären, an prominenter Stelle erwähnt. 1702 erscheint anonym *A Comparison between the Two Stages*, die Betterton halb ironisch, halb anerkennend beschreibt als Verehrer und Verfechter Shakespeares. Die *Comparison* beschreibt einen Plan Bettertons zur Rettung der Bühne vor ihrem Verfall durch das fremde Musiktheater, und in diesem Plan spielt Shakespeare die zentrale Rolle. Als 1709 Rowes Shakespeare-Ausgabe erscheint, in deren biographischem Vorwort der Whig-Dramatiker Rowe<sup>254</sup> den "manly spirit" Shakespeares und seiner Tragödien lobt, ist Betterton als Shakespeare-Biograph maßgeblich an diesem biographischen Vorwort beteiligt. Kurz darauf, 1710, erscheint ein *Life of Betterton* des Whig-Schriftstellers Gildon, der ein Schüler Dennis' ist<sup>255</sup> und das *Life* Richard Steele widmet. Gildon nutzt die Autorität seines Erzählgegenstandes Betterton an vielen Stellen, an denen der Verfall der Bühne durch fremde Einflüsse thematisiert wird – und besonders an einer Stelle, an der anhand des Exempels Rom die *effeminacy* der Bühne als Zeichen einer allgemeinen Degeneration und einer Abkehr von der englischen Tradition behandelt wird, wobei diese Tradition auf die Namen Otway, Jonson und Shakespeare konzentriert ist. Steele wiederum veröffentlicht 1714 in einem Gedichtsammlungsband *Poetical Miscellanies* zwei anonyme Gedichte, die versuchen, Addisons *Cato* eine für die nationale Dramatik zentrale Funktion als Gegenspieler und Vertreiber der *effeminate opera* zuzuschreiben<sup>256</sup>, und macht dabei Shakespeare zum Inbegriff des englischen Dramas, dem die Oper das Publikum entfremdet<sup>257</sup>.

*A Comparison between the Two Stages* (1702)<sup>258</sup> läßt drei Figuren mit sprechenden Namen den desolaten Zustand der Londoner Bühnen diskutieren: "Critick Chagrin" und die beiden Gentlemen Ramble und Sullen sprechen über eine Vielzahl von diesbezüglichen Themen – darunter die Schauspielerinnen (die als eine Art von schlech-

<sup>254</sup> Vgl. Arthur Sherbo, 'Rowe, Nicholas (1674-1718)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/24203>>, 6.5. 2005.

<sup>255</sup> Vgl. James Sambrook, 'Gildon, Charles (c. 1665-1724)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/10720>>, 6.5.2005.

<sup>256</sup> "To the Author of *Cato*", in *Poetical Miscellanies, Consisting of Original Poems and Translations. By the best Hands*. Publish'd by Mr. Steele. (London: Jacob Tonson, 1714), S. 143-144.

<sup>257</sup> "On Nicolini's leaving the Stage", ebd., S. 44-45.

<sup>258</sup> Zitiert nach *A Comparison between the Two Stages: A Late Restoration Book of the Theatre*, ed. Staring B. Wells (Princeton: Princeton University Press, 1942).

teren Mätressen erscheinen), die Flut von schlechten Stücken, den schlechten Geschmack des Publikums und den verderblichen Einfluß fremder Sänger, Tänzer und Musiker auf die englische Bühne. Im "Preface", das dem Gespräch zwischen den drei Figuren vorangeht, inszeniert die Autorstimme sich als die Stimme eines Satirikers in der Tradition Juvenals, der die Lächerlichkeit des närrischen Treibens der Stadt zeigt, ohne irgendetwas richtig ernst zu nehmen – aber diese Selbstinszenierung ist nicht völlig ernstzunehmen. Zwar behandeln die drei Figuren die Bühne über weite Strecken auf eine Art, die die Stücke und die Dramatiker zum Gegenstand ebenso aggressiven wie schlichten Spotts<sup>259</sup> macht, aber an manchen Stellen scheint durch diese Verspottung eine Autorenstimme durch, die ihre Figuren zu Sprachrohren ernstzunehmender dramenkritischer Ansichten macht.

Ein Bereich, in dem diese Artikulation ernsthaften *criticisms* festzustellen ist, ist die von allen drei Figuren gleichermaßen vertretene – und *nicht* ironisch gebrochene – Aufstellung einer Opposition zwischen effeminiertem italienischem Musiktheater und den "more manly" "Passions" (31), die in England heimisch sind und an die sich das poetische englische Drama richtet. Diese Opposition ist aus den vorhergehenden Kapiteln dieser Arbeit hinlänglich bekannt, findet sich aber in der *Comparison* in einer besonders konzisen Form:

I know we had [Operas] from *Italy*; but that which pardons the *Italian* does not pardon us: They are all Idolaters of Musick, an effeminate Nation, not relishing the more masculine Pleasures; their *Theatres* are meer Musick meetings, and the little hodge-podge, which is their *Drama*, is little better than a continu'd Song, without action, incident or variety: But in *England*, where Poetry has been in perfection, where our Passions are more manly, I see no more reason for following 'em in this Custom than in their Dress, or romantick way of Intriguing. [...] while this ridiculous Humour lasts, I have no hopes of seeing our Poetry restor'd. (30-31)

Vor dem Hintergrund dieser Thematik beschreibt Sullen eine Shakespeare-Anrufung Bettertons, mit der Shakespeare als Gegenkraft zur "Corruption" der Bühne herbeigerufen werden soll. Sullen malt eine Szene aus, in der Betterton in pathetischem Ton Shakespeare als neue Gottheit und als Helfer gegen den Verfall der Bühne anruft.

<sup>259</sup> Ein repräsentatives Beispiel ist der Satz Sullens, der die Besprechung und umstandslose Verdammung einer langen Reihe von Stücken abschließt mit den Worten "I fancy I look like a Physician that comes running out in haste for a Mouthful of fresh Air, after garbling in Urinals and Close-Stools." (20)

Die satirische Darstellung, die Betterton rein finanzielle Interessen für seine Kampagne von Shakespeare-Inszenierungen zuschreibt, wird überblendet mit der von der Autorenstimme suggerierten Berechtigung von Bettertons Klagen. Sullen erzählt im epischen Präsens:

[Betterton] enters his Closset, and falls down on his Knees, and Prays. O Shakespear, Shakespear! *What have our Sins brought upon us! We have renounc'd the wayes which thou has taught us, and are degenerated into Infamy and Corruption: Look down from thy Throne on Mount Parnassus, and take commiseration on thy Sons fallen into Misery: Let down a Beam of thy Brightness upon this our forlorn Theatre; let thy Spirit dwell with us, let thy Influence be upon our Poets, let the Streams of thy Helicon glide along by Lincolns-Inn-Fields, and fructifie our Soil as the Waters of the Nile make fruitful the barren Banks of Egypt.* (25)

Bei aller Ironie Sullens, allem lächerlichem Pathos des Pseudo-Psalms, den er Betterton in den Mund legt, und aller Reduzierung des Bühnenbetriebs auf rein finanzielle Motive erkennen die Gesprächspartner die Berechtigung von Bettertons Shakespeare-Verehrung an. Critick Chagrin stellt Shakespeare an die erste Stelle der Dramatiker überhaupt; 1702 befindet er sich mit seiner schlichten und vielleicht unreflektiert enthusiastischen Lobrede, die aber im deutlichen Kontrast zu seiner sonstigen Verdammung zeitgenössischer Stücke steht, in einer Minderheitenposition innerhalb des *criticism*: "no Author ever writ with that Felicity, or had such a prodigious compass of Thought" (26). Wie auch immer Sullens und Criticks Sprechen über Betterton zu werten ist – deutlich wird hier, daß Betterton, von Critick Chagrin gelobt als "a good Judge of Poetry" (11), bereits kurz nach 1700 versucht, Shakespeare aufzuwerten zu einem 'männlichen' englischen Nationaldramatiker, der in die Position der Gegenkraft zu einem als "effeminate" charakterisierten unpoetischen italienischen Musiktheater gestellt wird.

Als 1709 die sechsbändige Shakespeare-Ausgabe Rowes erscheint, enthält der erste Band einen langen biographischen Bericht über Shakespeare – das ist die erste ausführliche Darstellung von Shakespeares Leben<sup>260</sup>. Gegen Ende dieses Lebensberichts bedankt Rowe sich bei Betterton, ohne dessen aufwendige und unermüdliche Nach-

---

<sup>260</sup> Vgl. Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (Oxford: Clarendon Press, 1991), S. 129-135.

forschungen zu biographischen Details Shakespeares Leben immer noch im Dunkeln wäre<sup>261</sup>. Wenn Rowe in seinem Lebensbericht Shakespeare die Funktion des dramatischen Nationaldichters zuschreibt, so ist diese Funktionszuschreibung maßgeblich von Betterton entwickelt worden. Betterton ist hier weitaus mehr als bloßer Lieferant biographischer Details.

Der Shakespeare, dessen Leben Rowe erzählt, wird gleich im ersten Absatz eingeführt als "Author" (1) und als "one of the greatest *Genius's* that was ever known in Dramatick Poetry" (3). Rowe stellt die Biographisierung einer solch bedeutsamen Gestalt dar als eine Selbstverständlichkeit – Shakespeare gehöre zu den wichtigen Männern, für die sich jede Zeit interessiere. Aber Rowes Darstellung von Shakespeares Leben hat neben dieser biographischen Funktion die zweite Aufgabe, Shakespeare zum Vergleichsmaßstab für die schlechte Gegenwart der Bühne zu machen und gleichzeitig die Anknüpfung an Shakespeare als beste Möglichkeit zur Verbesserung der Bühne herauszustellen.

Rowe zeichnet als Kontrast zu der Idealvorstellung vom Drama, die er im Namen 'Shakespeare' transportiert, ein Bild vom gegenwärtigen Zustand der Bühne, in dem der Verfall dominiert. Er berichtet von einem angeblichen Rückzug Shakespeares vom Theater "out of a disgust he had taken at the then ill taste of the Town, and of the mean condition of the Stage" (7) – der Gegenwartsbezug dieses Satzes ist ebenso deutlich wie die Rede von "the Decay of Dramatick Poetry" (6), in der Shakespeare als Gegenkraft zu diesem Verfall des Dramas erscheint. Der explizite Gegenwartsbezug wird dort am deutlichsten hergestellt, wo es um die Präsenz und den negativen Einfluß fremden Personals auf der Bühne geht: "*French Dancers and Italian Eunuchs*" werden in die Opposition zum Drama Shakespeares gestellt. Damit führt Rowe die Figuren auf, die nach 1700 als rekurrente Personifizierungen der *effeminacy* des fremden Musiktheaters fungieren – der Schritt, den Rowe tut, besteht darin, Shakespeare und seinen Tragödien einen "manly Spirit" (19) zuzuschreiben. Die bestehende Opposition von männlicher Tragödie und effeminiertem Musiktheater wird also stabilisiert und konzentriert, indem ein bestimmter Dramatiker der nahen, aber nicht allzunahen Vergangenheit als männlicher Nationaldichter zum Maßstab und Vorbild für die Bühne erhoben wird.

---

<sup>261</sup> Hier zitiert nach einer gut zugänglichen modernen Ausgabe: Nicholas Rowe, "Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespeare" (1709), in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith (Oxford: Clarendon Press, 2. ed. 1963), S. 1-22, hier S. 19.

Rowe führt diese Operation an der Stelle des Texts durch, an der es um die Wirkung der Tragödie geht. Diese bestehe darin, "Terror" zu erzeugen – implizites Gegenteil davon ist die der Oper vorgeworfene Wirkung, erotische Leidenschaften zu erregen. Das Sprechen über Shakespeares "manly Spirit" findet statt im Kontext dieser Wirkungstheorie der Tragödie: In *Macbeth* und *Hamlet* zeigte sich "that manly Spirit with which he writ". Hier ist Shakespeares "manly Spirit" eine Eigenschaft des Dramatikers und seiner Tragödien, aber noch im nächsten Teilsatz wird auch die Wirkung dieser Eigenschaft auf den Zuschauer beschrieben. Diese besteht in "giving the strongest Motions to our Souls that they are capable of" (19) – nicht ausgesprochen, aber zumindest mitschwingend ist der Gedanke, daß der "manly Spirit" des Autors und seiner Tragödien sich auf die Zuschauer übertrage.

Die Innovationsleistung von Rowes Vorrede ergänzt also seine editorische Leistung, die Stücke Shakespeares zum erstenmal in einer gut zugänglichen Form zu drucken und für alle Leser, die sich diese Bücher leisten können, ein Shakespeare-Korpus zugänglich zu machen. Diese editorische Leistung macht Shakespeare zu einem Autor, seine "Works" (7) zu Bestandteilen der Druckkultur und seine Stücke zu Meisterwerken der Bühne. Die biographische Darstellung Shakespeares und das Lob seines "manly Spirit" ist dabei der Punkt, an dem diese Statuszuschreibung explizit auf eine schlechte Gegenwart der Bühne bezogen wird. Shakespeare ist der erste Dramatiker, der nach 1700 in den Angriffen auf die *effeminate opera* explizit als 'männlich' in die von Whig-Dramatikern unternommene Konstruktion des Kanons des englischen Dramas einbezogen wird. Mit der Erhebung Shakespeares zum Nationaldramatiker wird ein *in der Vergangenheit* liegender Bezugspunkt für den Angriff auf die Bühne der Gegenwart hergestellt: Das englische Drama erhält eine Geschichte, als deren erster Höhepunkt Shakespeare gegen die Gegenwart ins Feld geführt werden kann – nun wird es beliebt, die Gegenwart als Zeit des Verfalls und der Zerstörung des Englischen durch das Eindringen des Fremden anzuprangern, während die Vergangenheit zum Ort des echten Englischen erklärt wird.

Machtverlust der Whigs und Temporalisierung von *effeminacy* als Teil von Verfallsprozessen

Nach einem Erdrutschsieg der Tories in der Parlamentswahl – wichtigster Faktor dürfte allgemeine Kriegsmüdigkeit sein – regieren zwischen 1710 und 1714 die Tories. In diesen Jahren intensivieren sich die Kontroversen zwischen Whigs und Tories noch einmal. Es finden ausgedehnte publizistische Auseinandersetzungen statt, in denen es um die Frage der Beendigung des Krieges geht, aber auch um das Problem des *private interest*: Es wird zentraler Teil der Auseinandersetzung, daß beide Parteien einander vorwerfen, ihr Partikularinteresse auf Kosten des nationalen Interesses (*public interest*) zu verfolgen und durch diese Reduzierung von Politik auf den Vorteil der eigenen Partei die Nation zu zerstören<sup>262</sup>.

In diesen Jahren und vor diesem Hintergrund macht der *effeminacy*-Vorwurf gegen die Oper eine wichtige Veränderung durch: Die tendenziell ahistorische Opposition von *virtue* und *manliness* einerseits, *effeminacy* andererseits wird bei Whig-Autoren wie Gildon und Dennis überführt in einen geschichtlichen Verfallsprozeß nach dem Exempel der römischen Dekadenz. *Virtue* erscheint nun als Kennzeichen einer idealisierten Vergangenheit, in der das Englische unverfälscht war; *effeminacy* erscheint demgegenüber als Kennzeichen einer schlechten Gegenwart, in der das Englische auf vielen Ebenen vom Fremden verdrängt wird – die *effeminacy*, die das fremde Musiktheater nach England bringt und dort verbreitet, wird zum *Symptom* eines allgemeinen gesellschaftlichen Verfalls.

Der Fokus des *effeminacy*-Vorwurfs liegt nun weniger auf der Präsenz des fremden Schauspiels als vielmehr auf dem *bad taste* und der *folly* des Londoner Publikums, das sich auf Kosten des englischen Dramas der Oper – die nun eine eigene Bühne hat und mit Händels *Rinaldo* (1711) einen Qualitätssprung erfährt – zuwendet. Dieses Publikum wird angegriffen, indem es als kulturell verdorbene Masse kontrastiert wird mit dem 'echt englischen' Publikum der idealisierten Vergangenheit. Nicht mehr die auf der Bühne gezeigten Stücke, sondern die Reaktionen des Publikums auf diese Stücke sind das zentrale Ziel des *effeminacy*-Vorwurfs – es läßt sich eine Aufwertung des Publikums und dessen *taste* feststellen, die sich darin äußert, daß das Publikum, das das englische Drama nicht schätzt, als schädlich für die englische Kultur angegriffen wird.

---

<sup>262</sup> Vgl. für eine umfassende Darstellung dieser Auseinandersetzungen Heinz-Joachim Müllenbrock, *The Culture of Contention: A Rhetorical Analysis of the Public Controversy about the Ending of the War of the Spanish Succession, 1710-1713* (München: Fink, 1999).



In Gildons *Life of Betterton* (1710)<sup>263</sup> findet sich eine der deutlichsten Formulierungen dieses Angriffs: Die *effeminacy* als Eigenschaft der in einer Verfallszeit lebenden Menschen erscheint als Ursache der Beliebtheit der Oper. Damit ist die beispielsweise in den früheren Texten Dennis' festzustellende Kausalverbindung umgekehrt: Bei Gildon ist es nicht mehr so sehr die *effeminacy* der Oper, die als Fremdkörper nach England eindringt und englische Männlichkeit bedroht, sondern die "Effeminacy and Folly" des englischen Publikums äußert sich in der Beliebtheit der *effeminate operas*.

Gildon läßt einen Ich-Erzähler einen Besuch bei Betterton beschreiben, der im letzten Jahr und damit kurz vor dem Tod des 1710 gestorbenen Betterton stattgefunden habe. Dieser Ich-Erzähler gibt (S. 18-142) ein angebliches langes Manuskript Bettertons über die Schauspielkunst und die Ausbildung des Schauspielers wieder, um seinen Bericht zu beenden mit dem an Bettertons Lesung anschließenden Gespräch über die Oper. Die Positionen des Ich-Erzählers, wie sie im Gespräch mit Betterton deutlich werden, sind fast vollständig deckungsgleich mit den angeblichen Aussagen Bettertons – die Form der Ich-Erzählung und des angeblichen Dialogs mit Betterton belebt zwar die Lektüre des *Life*, kann aber nur auf den ersten Blick davon ablenken, daß der Dennis-Schüler Gildon, der das *Life Steele* widmet, die Autorität des großen Schauspielers, erfahrenen Theatermanagers und bekannten Operngegners Betterton in den Dienst der opernkritischen Position der Whig-Dramatiker stellt. Es ist für die Textbetrachtung unerheblich, ob der Ich-Erzähler selber die Oper angreift oder eine Äußerung Bettertons wiedergibt – Gildon nutzt beide Figuren dazu, einen Angriff auf die Oper zu formulieren, der aufbaut auf den bereits bekannten Schemata der Whig-Dramatiker Dennis und Steele, aber erweitert ist um die oben beschriebene Verzeitlichung des Verfallsprozesses von *virtue* zu *effeminacy*.

Die Thematisierung der defizitären Gegenwart fungiert als Eingang in den ganzen Text: Schon auf Seite 2 wird dem Leser mitgeteilt, daß die Schauspielkunst am Aussterben sei, "an Art which is now expiring". Der Ich-Erzähler beginnt das Gespräch mit Betterton mit einer Klage über den angesichts des Desinteresses des Publikums zu befürchtenden baldigen Tod der Tragödie; diese Klage weitet sich aus zu einer Parallele zwischen der *effeminacy* des römischen Volks in der Zeit seiner Dekadenz

---

<sup>263</sup> Zitiert nach dem Faksimile-Nachdruck von 1970: Charles Gildon, *The Life of Mr. Thomas Betterton, the Late Eminent Tragedian* (London: Printed for Robert Gosling, 1710; repr. London: Frank Cass, 1970).

und der gegenwärtigen Lage in London: Da das Publikum immer das sehen wolle, was ihm selber adäquat sei, sei der Zustand der Bühne der beste Gradmesser für den Zustand einer Gesellschaft. Es bedürfte nicht der im letzten Satz stattfindenden Zeitenwechsel zwischen Präteritum und Präsens, um die auf das Thema 'Ablösung der Tragödie durch die Oper' fokussierte Parallele zwischen dem Untergang Roms und der Gegenwart zu sehen:

[...] People are delighted with what bears the greatest likeness to the Turn and Temperament of their own Minds. Thus when the *Roman* Virtue decay'd, or indeed was lost with their Liberty, and they subsisted and spread their Dominions more by the Merits of their Ancestors, and the *Roman* Name, made terrible by them, than by their own Bravery, then Effeminacy and Folly spread through the People, which immediately appear'd in their Sports or Spectacles; *Tragedy* was slighted; Farce on the one Hand, with its *Mimes* and *Pantomimes*, and *Opera* on the other, with its emasculating Sounds, invade and vanquish the Stage, and drew the ears and Eyes of the People; who now care only to laugh, or to see things extravagant and monstrous. (13-14)

"Effeminacy and Folly" bezeichnen hier weniger eine Eigenschaft des auf der Bühne Gezeigten als vielmehr des Publikums. Gildon beschreibt eine Spirale der Männlichkeitszerstörung in Dekadenzphasen: Während historischer Verfallsprozesse wird das Volk *effeminate* und gestattet es den Konkurrenten der Tragödie, die immer auf eine Gelegenheit zu lauern scheinen, diese zu verdrängen, das Eindringen in den Bereich des kulturellen und dramatisch Eigenen. Die Männlichkeit des Publikums ist bereits zerstört, die kulturellen Abwehrkräfte sind geschwächt – sonst könnte die Oper nicht Fuß fassen – und wird durch deren "emasculating Sounds" weiter zerstört. Das schließliche Resultat dieser Entwicklung wird der Untergang nach dem Muster Roms sein.

Wird hier der auf *effeminacy* zurückzuführende Weg in den Untergang und die Rolle der Bühne dabei als generelles geschichtliches Muster gezeichnet, so werden gegen Ende des *Life* lange Äußerungen Bettertons berichtet, die dieses Muster in der Gegenwart sichtbar machen, indem sie die Oper als deutlichstes Zeichen für "the Degeneracy of the Age" (169) werten. Wieder konzentriert sich der Angriff auf die Rolle des Publikums beim Verfall der Bühne, der stattfindet im Übergang von der Tragödie zur Oper. Vor hundert Jahren, so Betterton, hatte das Publikum "a natural Simplicity

and good Taste" (143). Die Vergangenheit fungiert hier als Ort des Natürlichen, des nicht durch fremde Einflüsse überlagerten Englischen – als Kontrastfolie zur Gegenwart, in der das Publikum sich von der Tragödie abwendet und die Bühne den Fremden preisgibt, sogar teures Geld zahlt für "Squeaking *Italians*, and cap'ring *Monsieurs*" (144). Diese Abwendung von der Tragödie und Hinwendung zur Oper ist gleichzeitig eine Abwendung vom Männlichen, das die Tragödie zeigt und fördert (143, 169), und von der Tradition des englischen Dramas, die in drei Namen personifiziert wird: Otway, Shakespeare und Jonson sind die Namen, deren gegenwärtige Vernachlässigung zugunsten französischer Tänzer und Musiker (155) Betterton beklagt – das Publikum hat sich von der einheimischen dramatischen Tradition entfernt, hat sich schuldig gemacht der Mißachtung des Englischen.

Eine sehr ähnliche Projektion der Opposition zwischen *manliness* des englischen Dramas und *effeminacy* der fremden Oper auf die Opposition von Vergangenheit und Oper ist festzustellen in Dennis' 1711 erschienenem *Essay upon Publick Spirit*. Dennis beschreibt das bereits stattgefundene Eindringen des Fremden nach England als die große Gefahr, die die Gegenwart bestimmt – sein Thema sind "the mighty Mischiefs that the Introduction of foreign Manners and foreign Luxury hath done to this Island" (v). Die Oper erscheint als gefährlichste dieser fremden Moden, aber eben nur als ein Teil aus der Gesamtheit der "Foreign [...] Manners, which have been introduc'd among us, to the Oppression of our own" (7). Im Verlust des Eigenen besteht die schlechte Gegenwart; die Opposition zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist eine Opposition zwischen englischer "Virtue" (11) und den "effeminate Arts" der Gegenwart (10), zwischen der Intaktheit des Eigenen, gesichert durch die Kraft zur Abwehr des Fremden, und dem sich immer weiter seuchenartig ("spreading Contagion", 8) ausbreitenden Fremden.

Die Vergangenheit, die Dennis malt, ist eine nostalgische Projektion von Einfachheit, Schlichtheit, sozialer Harmonie und Eindeutigkeit – die Dinge und die Menschen sind genau so, wie sie erscheinen. In diesem Zustand der Nation ist England durch das selbstverständliche Festhalten am Eigenen geschützt vor schädlichen Einflüssen von Außen; die selbstverständliche, natürliche Verachtung aller für fremde "soft, luxurious, effeminate Arts" garantiert das Weiterbestehen des Englischen. Die Gegenwart ist dagegen das Äquivalent der römischen Dekadenz, die Engländer befinden

sich am selben historischen Ort wie "[t]he *Romans* in the Times of their corrupted Manners" (14): Das Eigene wird verdrängt durch das Fremde, und es werden wichtige Grenzen überschritten oder verwischt – Dennis erklärt die Grenze zwischen der Oper und dem Englischen insgesamt, nicht nur dem englischen Drama, zur zentralen Grenze. Diese Grenze trennt "*Italian Sound*" von "*British Sense*", "*Italian Nonsense*" von "*British Reason*", "the Luxury, and Effeminacy of the most profligate Portion of the Globe" von "*British Virtue*" (23) – und die Vergangenheit von der Gegenwart. Besonders *ein* Argument, mit dem Dennis die Oper abwertet, zeigt sehr deutlich die Opposition zwischen dem natürlichen Englischen und der Oper: "there is a better *Opera* in a *Kentish Grove* in the Month of April, than ever there was at *Rome*, at *Naples*, or at *Venice*" (19) – die im englischen Wald singenden englischen Vögel machen bessere Musik, als die Oper als jemals kann, die englische Natur wird immer der Artifizialität der Oper überlegen sein, England schädigt sich selber, wenn es diese Tatsache ignoriert und das Fremde eindringen läßt.

'Natur' und 'Natürlichkeit' sind Kennzeichen des unverfälschten Englischen – auch im Hinblick auf die Geschlechtergrenzen. Der *Essay* ist der erste Text Dennis', in dem die bei Dennis so wichtige *effeminacy* der Oper mit der Sodomie als dem *Italian vice* verbunden wird – gleichzeitig wird *effeminacy* aber auch verwendet als das Gegenteil von "Courage" (22), ohne daß die Rede von Sodomie wäre. An zwei Stellen des *Essay* thematisiert Dennis eine Überschreitung der Geschlechtergrenzen zwischen Männern und Frauen, an beiden Stellen stellt er diese Überschreitung als Kennzeichen der Gegenwart dar und als Kontrast zur Vergangenheit.

Zunächst zeichnet Dennis die *luxury* der Gegenwart als die Ursache dafür, daß einige Männer weibliche Eigenschaften annehmen: "[Luxury] has transform'd our Sexes: We have Men that are more soft, more languid, and more passive than Women; Men, who like Women are come to use Red and White, and part of the Nation are turning *Picts* again." (15) Die weiblichen Eigenschaften *softness*, *languidness*, *passivity*, deren Annahme hier einen Verlust von Männlichkeit bedeutet, beziehen sich eher auf das unmittelbar sozial wahrnehmbare äußere Verhalten eines Einzelnen als auf eine 'sexuelle Identität'. Die kosmetische Schönheitspflege liesse sich eventuell als Kennzeichen des *Beaus* interpretieren, aber Dennis scheint nicht primär sagen zu wollen, daß Männer, die Makeup benutzen, zu Frauen werden – vielmehr fungieren die Pik-

ten, die keltischen Ureinwohner Britanniens, als Bezugspunkt für den Verlust englischer Männlichkeit.

Erst dort, wo es um die Oper und ihr Publikum geht, bringt Dennis die Sodomie ins Spiel – allerdings ohne sie beim Namen zu nennen. Die Passage beginnt mit einem Hinweis darauf, daß gerade das weibliche Publikum für den Erfolg der Oper verantwortlich sei (man vergleiche die Funktion von Frauen und sich im weiblichen Raum aufhaltenden *pretty fellows* als Einfallstore des Fremden in Steeles *Tender Husband*), um dann durch einen Hinweis auf die Ausbreitung der Sodomie infolge der Oper den Frauen naheulegen, die Förderung der Oper aufzugeben. Die Sodomie hat hier weder für den Angriff auf die Oper noch für die generelle Kritik der Gegenwart eine zentrale Funktion, ihre Behandlung in einem einzigen Absatz hat den Zweck, das Degenerationsthema zu verbinden mit dem Hinweis auf die Gefahren, die aus der Übernahme des Fremden entstehen:

The Ladies, with humblest Submission, seem to mistake their Interest a little in encouraging *Opera's*; for the more the Men are enervated and emasculated by the Softness of the *Italian* Musick, the less will they care for them, and the more for one another. There are some certain Pleasures which are mortal Enemies to their Pleasures, that past the *Alps* about the same time with the *Opera*; and if our Subscriptions go on, at the frantick rate that they have done, I make no doubt but we shall come to see one Beau take another for Better for Worse, as once an imperial harmonious Blockhead did *Sporus*. (25)

Wenn Dennis hier das Motiv des dekadenten Kaisers Nero aufruft, der seinen Günstling *Sporus* heiratet, scheint es darum zu gehen, die Sodomie als ein Kennzeichen historischer Verfallszeiten zu betonen. Es geht hier nicht um eine global bedeutsame sexuelle Monstrosität, ihre biographischen oder seelischen Hintergründe und ihre sozialen Folgen, sondern darum, die Anprangerung der Gegenwart als Zeit der Degeneration zu erweitern um einen Aspekt, der ein marginaler Aspekt der Opposition von Vergangenheit und Gegenwart ist und eher minder- als gleichberechtigt neben dem Verfall politischer und soldatischer *virtue* steht.

Wenn man das vergleicht, was Dennis hier, 1711, über Oper, *effeminacy* und das *Italian vice* der Sodomie sagt, und was er 1706 im *Essay on the Opera's* über das selbe

Thema gesagt hatte, sieht man einen wichtigen Unterschied. Dieser Unterschied soll im Folgenden aufgezeigt werden; davon ausgehend werden im nächsten Teilkapitel Betrachtungen über den Beau als Figur des Theaterpublikums und über die in verschiedenen Texten variierende Verbindung dieser Figur mit der Sodomie angestellt.

1706, im *Essay on the Opera's*, ist die Verbindung von Oper und Sodomie quantitativ ebenso marginal wie im *Essay on Publick Spirit* 1711. 1706 konzentriert Dennis sich auf die Opposition von *reason* und *sense*, von *poetry* und Oper, und behandelt vor dem Hintergrund des Kriegs gegen Frankreich die Oper als Teil des großen Auseinandersetzungs um den Status Englands in Europa. Im selben Kontext definiert er die Funktion der Poesie; sie besteht darin, "publick Virtue und Publick Spirit" (388) zu lehren, indem sie Vorbilder für patriotisches Handeln zeigt. Ziel der Poesie ist damit die Integration des Zuschauers in eine einzige Nation; diese Integration beweist sich in der Bereitschaft, für das Vaterland zu sterben: "[...] Poetry [...] inspires us with a Zeal and Affection for our Country's Service, and with a generous Contempt of Death in Time of the publick Danger." (389)

Im *Essay on the Opera's* besteht die effeminierende Wirkung der Oper darin, daß diese Funktionsbestimmung der Poesie nicht erfüllt, sondern die Affekte des Zuschauers anspricht und erregt und damit seine Orientierung an den Forderungen von *reason* zerstört. An der einen Stelle des Texts, an der die Rede ist von einem Zusammenhang zwischen der Italienischen Oper und dem *Italian vice* der Sodomie, wird dies nicht verbunden mit *effeminacy*, sondern mit der Kategorie der Unnatürlichkeit und Monstrosität:

[...] an Opera after the Italian manner is [...] so prodigiously unnatural, that it could take its beginning from no Country, but that which is renown'd throughout the World, for preferring monstrous abominable Pleasures to those which are according to Nature. (392)

Die Sodomie wird hier nicht beim Namen genannt, aber es ist klar, worüber gesprochen wird – die Verwandtschaft zwischen Oper und Sodomie unter dem Aspekt der Monstrosität, des Verstoßes gegen eine natürliche Ordnung. Dennis behauptet hier nicht, daß die Oper aus englischen Männern Sodomiten mache, und er behauptet auch nicht, daß die Sodomie mit *effeminacy* zusammenhänge – von dieser ist an dieser Stelle überhaupt nicht die Rede. Vielmehr stellt er die Oper als Verstoß gegen die

Grundsätze der Poesie neben die Sodomie als Verstoß gegen die Natur: Die Tragödie ist "reasonable", "beneficial", "natural"; die Oper ist "ridiculous", "absurd", "monstrous" (392) heißt es im Absatz vor demjenigen, in dem die Monstrosität von Oper und Sodomie ins Spiel gebracht wird.

Führen wir noch einmal die relevante Stelle aus dem *Essay on Publick Spirit* von 1711 an – ebenso wie 1706 wird hier die Sodomie nur einmal erwähnt, gegen Ende des Texts:

The Ladies, with humblest Submission, seem to mistake their Interest a little in encouraging *Opera's*; for the more the Men are enervated and emasculated by the Softness of the *Italian* Musick, the less will they care for them, and the more for one another. There are some certain Pleasures which are mortal Enemies to their Pleasures, that past the *Alps* about the same time with the *Opera*; and if our Subscriptions go on, at the frantick rate that they have done, I make no doubt but we shall come to see one Beau take another for Better for Worse, as once an imperial harmonious Blockhead did *Sporus*. (25)

Hier steht nicht mehr die Opposition von Poesie und Oper im Zentrum, sondern eine Verbindung zwischen dem Verhalten des Opernpublikums und dem Überschreiten von Geschlechtergrenzen. Das Eindringen der Oper nach England erscheint hier als zeitlich und kausal verbunden mit einer Ausbreitung der Sodomie in England, und beides stellt einen Verstoß dar gegen die Reinheit und Überlegenheit englischer Kultur: Die Gemeinsamkeit von Oper und Sodomie besteht darin, daß sie das Englische durch das Italienische verdrängen.

Drei Aspekte dieser zitierten Stelle bieten Ausgangspunkte für die folgenden Betrachtungen. Erstens die Darstellung der Oper als eines weiblichen Raums: Das Publikum, das die Oper fördert, erscheint hier als weiblich. Zweitens die Figur des Beaus, der hier ebenfalls als Figur des Opernpublikums erscheint: Frau und Beau haben gemeinsam, daß sie die Oper besuchen und dafür teures Geld zahlen. Drittens die Verbindung zwischen der Figur des Beau und der Sodomie: Die Beaus überschreiten die Geschlechtergrenzen nicht nur als Publikum einer unmännlichen Theaterform, sondern auch, indem sie miteinander Sodomie treiben. Im folgenden Teilkapitel 3.6. wird es um eben diese Themen gehen – zunächst darum, wie in verschiedenen Texten aus den Jahren um 1705 der Beau als Repräsentant eines unmännlichen Theaterpublikums behandelt wird, dann darum, wie wenige Jahre darauf Texte beginnen, den

Beau als Sodomiten zu behandeln. Die Aspekte, die diese Betrachtungen leiten, sind folgende: Der Beau fungiert zunächst als Repräsentant eines Theaterpublikums, dem Oberflächlichkeit und Verkennung des englischen Dramas zugunsten der spektakulären und modischen Oper vorgeworfen wird. Die Oper erscheint als weiblicher Raum – sie ist mehr Ort des Sehens und Gesehenwerdens und der trivialen Unterhaltung als der poetischen Arbeit an der Vernunft; unter *diesem* Aspekt wird der Beau als Figur des unmännlichen Publikums behandelt. Die Sodomie als Kennzeichen des Verstoßes des Beaus gegen eine normative Männlichkeit tritt erst dann auf, nachdem 1707 eine juristische Verfolgung von Londoner Sodomiten einen Diskursivierungsschub auslöst: In einer Welle von Texten wird eine großstädtische sodomitische Subkultur sensationalistisch dargestellt und in der Figur des sodomitischen Molly verkörpert. Dieser Publizitätsschub wiederum bildet die Voraussetzung dafür, daß opernkritische Texte wie Dennis' *Essay on Publick Spirit* einen aktuellen kausalen Zusammenhang von Oper, *effeminacy* und Sodomie behaupten. Die Texte, die dies tun, fokussieren ihren Angriff weitaus mehr auf das Opernpublikum als auf die Oper als a-poetische Theaterform. Indem sie dem Publikum eine als 'weiblich' behandelte Modehörigkeit zugunsten der Oper und zulasten des englischen Dramas zuschreiben, machen sie den realen Ort Opernhaus zu einem Raum, in dem Männer ihre Männlichkeit dadurch verlieren, daß sie sich an weiblichen Vergnügungsstätten aufhalten; die Sodomie erscheint dabei als Maximum eines solchen Vergnügens, durch das ein Mann die Geschlechtergrenzen überschreitet.

### **3.6 Verschiebungen im Verhältnis von *effeminacy* und Sodomie: Beau, Molly und Oper**

Betrachten wir zum Einstieg in den Themenkomplex Beau – Sodomie – Oper noch einmal die Stelle aus Dennis' *Essay on Publick Spirit* von 1711:

The Ladies, with humblest Submission, seem to mistake their Interest a little in encouraging *Opera's*; for the more the Men are enervated and emasculated by the Softness of the *Italian* Musick, the less will they care for them, and the more for one another. There are some certain Pleasures which are mortal Enemies to their Pleasures, that past the *Alps* about the same time with the *Opera*; and if our Subscriptions go on, at the frantick rate that they have done, I make no doubt but we shall come to see one Beau take another for Better for Worse, as once an imperial harmonious Blockhead did *Sporus*. (25)



Hier treten drei Figuren des Opernpublikums auf, die als nicht-männlich und uneng- lisch gezeichnet sind: Erstens die Frauen; sie sind diejenigen, die die Oper finanziell und ideell unterstützen und damit ihren Erfolg ermöglichen. Zweitens der Beau. Drit- tens der sodomitische Beau, der mit anderen Beaus das *Italian vice* der Sodomie treibt. In der Logik des letzten Satzes dieser Stelle ist der Beau nicht unbedingt ein Sodomit, aber er wird dann zum Sodomiten, wenn die italienische Oper sich weiter in England ausbreitet; das zugrundeliegende Motiv ist hier die gemeinsame Alterität von Sodomie und Oper.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß diese Differenz zwischen dem effeminierten Beau und dem effeminierten *sodomitischen* Beau eine Zäsur in der Geschichte des Spre- chens über *effeminacy* markiert: Im späteren 17. Jahrhundert streben der Beau und der ihm verwandte Fop danach, Frauenhelden zu sein– sie investieren Zeit, Mühe und Geld in elaborierte Kleidung nach französischem Muster, folgen französischen Moden des Tanzes, der Konversation und der Galanterie und versuchen, Frauen zu verführen, wo immer sich eine Gelegenheit anbietet. Die Funktion dieser Figuren als Verkörperungen kultureller Alterität ist bei ihrem Erscheinen, ob auf der Bühne oder in verschrifteten Texten, stets präsent. Die Fragen drängen sich auf: Warum kann nun, 1711, der Beau als Sodomit gezeichnet werden? Welche Verbindung besteht zwischen dem früheren Beau, der französischen Moden folgte, und dem, den Dennis 1711 als Verkörperung des Italienischen zeichnet? Inwiefern läßt sich hier eine Ver- änderung der Referenz von *effeminacy* feststellen, modern formuliert: von der Hete- rosexualität zur Homosexualität? Worin bestehen die Gemeinsamkeiten und Berüh- rungspunkte zwischen den Frauen des Opernpublikums, dem herkömmlichen Beau und dem neuen sodomitischen Beau? Insbesondere diese letzte Frage gibt einen ers- ten Ansatzpunkt: In den im Folgenden untersuchten Texten der Jahre um 1705 ist Frauen und Beaus gemeinsam, daß sie in einer als 'weiblich' semantisierten Weise das Theater nicht als Ort von Poesie besuchen, sondern als Objekt des visuellen Kon- sums und der oberflächlichen Konversation nutzen.

Diese Texte werden nun zunächst betrachtet; in einem zweiten Schritt wird in den Fokus geraten, wie die 1707 einsetzende Diskursivierung einer Londoner Subkultur der Sodomie den Punkt bietet, an dem Dennis' Umbesetzung des opernbesuchenden Beaus vom Frauenhelden zum Sodomiten ansetzt.

### Frauen und Beaus als Figuren des Theaterpublikums: das Theater als Konsumware

Die etwa 1695 beginnende Expansion der kommerziellen Bühnen Londons kann eingeordnet werden in den Kontext einer gleichzeitigen allgemeinen Expansion marktwirtschaftlicher Strukturen: Die kurz vor 1700 beginnende *Financial Revolution* und die Abstrahierung des Geldes und des Handels hin zu einem auf Papiergeld und Kredit beruhenden Finanzsystem verändern den ökonomischen Bereich auf allen Ebenen substantiell. Der Preisfestsetzungsmechanismus des Marktes gewinnt an Bedeutung und wird zu einem zentralen Thema der Jahre nach 1700: Die fluktuierenden Preise von Waren werden bestimmt vom Gesetz von Angebot und Nachfrage und stehen somit in einem engen Zusammenhang mit den Wünschen und der Aktivität der Markttakteure. Zeitgenössische Stimmen diskutieren ausführlich den Umstand, daß der Marktwert einer Ware nicht nur von einem wie auch immer zu bestimmenden intrinsischen Warenwert festgesetzt wird, sondern vor allem durch die Wünsche der Käufer, also einer labilen Kraft, die durch eine Vielzahl von Faktoren verändert werden kann<sup>264</sup>. Diese Faktoren liegen an der Schnittstelle von Individuellem und Sozialem: Individuelle Wünsche sind Funktionen sozialer Gegebenheiten und wirken andererseits in ihrer Summe wieder auf diese sozialen Faktoren der Nachfrage zurück.

Vor dem Hintergrund dieser Wechselwirkung wird in den Jahren nach 1700 vor allem die Mode als konsumtreibende Kraft diskutiert: Die Mode ist der Punkt, an dem der Mechanismus von Imitation und Distinktion die Nachfrage des Einzelnen und des Kollektivs der Käufer in gegenseitige Abhängigkeit bringt. Mode ist per Definition labil: Sie entsteht und wird verändert in sozialen Interaktionen, die Kauf und Konsum bestimmen als eine Aktivität, deren Bedeutung festgelegt wird im Raum zwischen der Ware und der sozialen Anerkennung, die der Kauf der Ware einbringt und die immer aufs Neue zu gewinnen ist.

Die in den folgenden Abschnitten betrachteten Texte – Steeles *Tender Husband* (1705), die Opern *The Temple of Love* (1706) und *The British Enchanters* (1706) und Ned Wards *Secret History of Clubs* (1709) interessieren in diesem Zusammenhang insofern, als sie das Schauspiel – auch, aber nicht nur, die Oper – als eine solche modische Konsumware diskutieren. In diesen Texten erscheinen Beaus als Figuren, die

<sup>264</sup> Vgl. Jean-Christophe Agnew, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), S. 3-4.

weibliche Muster des Konsums von Schauspielen übernommen haben und damit den Status der Bühne als Ort vernunftorientierter *poetry* verletzen. Hier ist also die Unmännlichkeit des schauspielbesuchenden Beaus eine Eigenschaft seiner Rezeptionshaltung. Durch seine Rezeptionshaltung verleiht sich der Zuschauer die Macht über die Bühne, indem sie das Schauspiel degradiert zum Gegenstand des geselligen Besuchs, der oberflächlichen Unterhaltung und der Konversation über die anderen Theaterbesucher. Damit wird der von den Whig-Dramatikern geforderte Wirkungsmechanismus der Bühne invertiert, in dem das Schauspiel Macht über den Zuschauer hat, indem es ihm Vorbilder für sein Handeln liefert.

Die Texte beschreiben hier eine Rezeptionshaltung des Theaterbesuchers, die das Visuelle betont: Die anderen Theaterbesucher und das aufgeführte Schauspiel sind hier Objekte des Blicks<sup>265</sup> – ebenso wie es in einem ähnlichen Kontext exotische Handelswaren wie Porzellan sind oder modische Kleidung. Dem Beau wird vorgeworfen, daß er das Schauspiel betrachte als ein nur aus der visuellen Oberfläche der Bühneneffekte bestehendes Mittel zur Unterhaltung.

#### Beaus, Frauen und Theaterbesuch: der *pretty fellow* als modeorientierter Frauenheld im weiblichen Raum

In Steeles *Tender Husband* (1705) liegt die Pointe der Figur des *pretty fellow* darin, daß dieser tatsächlich eine als Mann verkleidete Frau ist: Der reiche *citizen* Clerimont Senior bringt seine gewitzte junge Geliebte Fainlove dazu, sich als Mann zu verkleiden, um der modehörigen und verschwenderischen Mrs Clerimont eine Lektion zu erteilen. Fainlove soll Mrs Clerimont den Hof machen, so daß Clerimont Senior seine Frau als untreu bloßstellen kann. Clerimont Senior formuliert das Thema des Gegensatzes zweier Männertypen gegenüber Fainlove so: "I don't design you to personate a real man, you are only to be a pretty gentleman [...]" (I, 34-35).

Die Stoßrichtung von Steeles Behandlung des "pretty gentleman" ist klar: Er ist kein richtiger Mann. Sein Gegenbild ist die Idealfigur Captain Clerimont, der englische Männlichkeit verkörpert und soldatische Tugenden verbindet mit intelligentem Handeln gegenüber weiblichen Schwächen. Captain Clerimont gelingt es, die frankophile Bidy Tipkin, die durch die eifrige Lektüre von Romanzen die entsprechenden Vor-

<sup>265</sup> Vgl. Erin Skye Mackie, *Market a la Mode: Fashion, Commodity, and Gender in the Tatler and the Spectator* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997), S. 59.

stellungen von Liebe und Romantik hat, zurückzuführen zu häuslicher englischer Weiblichkeit. Dabei ist Bidy Tipkin eine jüngere, weniger welterfahrene Version von Mrs Clerimont; diese geht in ihrer Modehörigkeit so weit, auch in politischer Hinsicht das Französische zu bevorzugen. In III, 1 spricht sie sich gegen englische *liberty* und für französische "absolute monarchy" aus, weil es nur in dieser gute Diener gebe. Diese satirische Karikatur modischer Frankophilie wird gleich darauf noch einmal verstärkt, wenn in Mrs Clerimonts Worten der Spiegel zum Symbol ihrer unsozialen Selbstbezogenheit wird: "What a pretty company a glass is, to have another self! To converse in soliloquy! To have company that never contradicts or displeases us! The pretty visible echo of our actions!" (III, 1, 13-16). Das Prinzip der Mode, die Nachahmung, erscheint hier als Prinzip der sinnentleerten Tautologie.

Die modische Frankophilie ist in *The Tender Husband* der Punkt, an dem *pretty fellow* und Frau sich begegnen. Die verkleidete Fainlove gibt den *pretty fellow* als Anhänger des "French way" der Galanterie (V, 1, 41); ihre Werbung um Mrs Clerimont findet statt im weiblichen Raum der Morgentoilette Mrs Clerimonts – der *pretty fellow* leistet Mrs Clerimont Gesellschaft, während diese ihre elaborierte Kosmetik anlegt. Während eines Rendezvous sprechen *pretty fellow* Fainlove und Mrs Clerimont über die unmodische, rein englische Männlichkeit Clerimont Seniors; Fainlove kontrastiert diese mit der "*beau monde*" der "many pretty gentlemen" (V, 1, 53-55). Mrs Clerimonts Erwiderung formuliert eine weibliche Perspektive, in der die "pretty gentlemen" erscheinen als für nichts als die Galanterie geeignet – der *pretty fellow* hält sich nicht nur im weiblichen Raum auf, sondern ist beschränkt auf diesen; in der von englischer Männlichkeit bestimmten Welt Clerimont Seniors hat er keinen Platz:

FAINLOVE. [...] Ay, Madam, I have often wondered at your Ladyship's choice of one that seems to have so little of the *beau monde* in his carriage, but just what you force him to, while there were so many pretty gentlemen – *Dancing*. MRS CLERIMONT. Oh, young gentleman, you are mightily mistaken if you think such animals as you and pretty Beau Titmouse and pert Billy Butterfly, though I suffer you to come in and lay about my rooms, are any ways in competition with a man whose name one would wear. [...] A woman of sense must have respect for a man of that character, but alas! respect. What is respect? Respect is not the thing. Respect has something in it too solemn for soft moments. Your things are more proper for hours of dalliance. (V, 1, 52-65)

Wenn der *pretty fellow* Fainlove andere Männer zur Begrüßung küßt (I, 391), ist das etwas anderes, als wenn zwanzig Jahre später *Plain Reasons* von Sodomiten spricht, die einander zur Begrüßung auf der Straße küssen. Fainlove hat keinerlei Affinität zur Sodomie – das ganze Motiv der als *pretty fellow* verkleideten Frau könnte in diesem Fall kaum funktionieren. Fainloves "pretty gentleman", der "pretty Beau Titmouse" und "pert Billy Butterfly" sind bei Steele Männer, deren Handeln sich auf die soziale und sexuelle Interaktion mit Frauen richtet und die darin französischen Modellen der Galanterie folgen. Sie verstoßen gegen die Norm englischer Männlichkeit nicht dadurch, daß sie miteinander Sodomie treiben, sondern dadurch, daß sie sich im weiblichen Raum aufhalten, um Frauen zu verführen, und sich dabei als 'weiblich' gekennzeichneten Dingen widmen wie Tanzen, elaborierter Kleidung und galanter Konversation.

Zu diesen als 'weiblich' beschriebenen Dingen gehört bei Steele auch eine Form des Theaterbesuchs, die das Theater degradiert zum Ort der Galanterie. Am Anfang des Stücks führt Clerimont Senior gegenüber Fainlove aus, wie sie sich als *pretty fellow* im Theater zu verhalten habe – unmittelbar bevor er generalisierend "a real man" kontrastiert mit "a pretty gentleman", kontrastiert er hier "men" mit den "pretty fellows" im Theater: "No, no, you must not go near men; you are only (when my wife goes to a play) to sit in a side box with pretty fellows." (I, 32-33) Das Theater erscheint hier als Raum der Frauen und der *pretty fellows*, die die Frauen verführen wollen; Clerimont empfiehlt Fainlove den Theaterbesuch mit Mr Clerimont, um sich dort an sie heranzumachen. Die alte, aber niemals unproblematische Funktion des Theaters für das Publikum als Ort des Sehens und Gesehen-Werdens und der Sozialität wird hier erweitert um die Funktion, als Ort der Galanterie nach französischem Muster zu dienen – also als Ort dessen, was Steeles Stück als unenglisch und zu vertreiben darstellt. Der von der Bühne herab gesprochene Epilog knüpft schließlich das Thema der Oper und des 'weiblichen' Theaterbesuchs an das im Stück Gezeigte an: Hier geht es nun gegen die "effeminacy" der Oper als Bedrohung von englischer Bühne und englischer Männlichkeit im selben Zug, in dem der Kastrat in der Oper als erotische Attraktion für englische Frauen vorgeführt wird. Der hier geforderte "manly wit" läßt sich somit in zwei Aspekten betrachten: Zum einen als Eigenschaft der Dramenproduktion, also des Dramatikers und des Stücks, zum anderen als Eigenschaft der Theaterrezeption, also des Publikums. Dieses Publikum soll das Theater

besuchen, um englische Nationaldramatik zu stärken, und nicht, um sich zwei Formen erotischer Attraktion zu widmen: der Faszination des Kastraten auf die Frauen und die Galanterie der Männer des Publikums gegenüber den Frauen.

### Die Unvereinbarkeit von Beau und Poesie: die Oper als modisches Objekt visuellen Konsums

Im Folgenden werden zwei 1706 in englischer Sprache aufgeführte und gedruckte Semi-Opern daraufhin betrachtet, wie in ihren Pro- und Epilogen der Beau als Figur des opernbegierigen Publikums erscheint. Das Thema dieser Paratexte ist weniger das Theater als Ort der Galanterie als vielmehr die Rezeptionshaltung der Beaus, durch die sich die Beaus in der Opposition von *poetry* und Oper fest auf die Seite der Oper stellen.

Es handelt sich um *The Temple of Love: A Pastoral Opera* (Premiere im März 1706), laut dem Titelblatt "English'd from the Italian", und Granvilles *The British Enchanters* (Premiere im Februar 1706). Die Musik von *The Temple of Love*, einer Oper mit pastoraler Liebeshandlung und von weitaus höherer stilistischer und dramaturgischer Qualität als *Arsinoe*, stammt von Saggione, der Text von Motteux, der in der Opernszene um 1700 eine wichtige Rolle spielt: "Peter Motteux took part in almost every step of the successive introduction of opera on the London stage [...] It was the period between the death of Henry Purcell and the coming of George Frederic Handel which was Motteux's."<sup>266</sup> Motteux, geboren 1663 in Rouen, kommt 1685 als hugenottischer Flüchtling nach London, wo er ab 1695 Musiktheaterstücke komponiert. Er ist beteiligt an der Einführung italienischer Oper in London und übersetzt die Libretti von *Arsinoe*, *The Temple of Love* und andere Opern. Nachdem Opern durchgehend auf italienisch gesungen werden, zieht Motteux sich zurück und wird Kaufmann. 1718 stirbt er in London.<sup>267</sup>

George Granville, Baron Lansdowne (1666-1735), ist demgegenüber im Londoner Bühnenbetrieb eine weniger wichtige Größe. Obwohl er politisch den Jakobiten nahesteht und nach 1702 zu einem prominenten Tory aufsteigt, gehört er als Dramati-

---

<sup>266</sup> Henrik Knif, *Gentlemen and Spectators: Studies in Journals, Opera and the Social Scene in Late Stuart London* (Helsinki: Finnish Historical Society, 1995), S. 131.

<sup>267</sup> Vgl. den Eintrag "Motteux, Peter Anthony" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 17 (London: Macmillan, 2<sup>nd</sup> ed. 2001), S. 231.

ker zum Kreis um Betterton. 1706 bringt Betterton sein *The British Enchanters* auf die Bühne, nachdem er schon 1701 Granvilles Adaption von Shakespeares *Jew of Venice* in Lincoln's Inn Fields gezeigt hatte<sup>268</sup>. Für Betterton scheint der Umstand, daß er Granville in sein Programm der Shakespeare-Aufwertung einbinden konnte, wichtiger gewesen zu sein als Granvilles politische Position.

Der Prolog und der Epilog von *The Temple of Love* und der Prolog von *The British Enchanters* frappieren dadurch, daß sie die Gattung Oper in ironischem Ton behandeln als Verstoß gegen das Verbalitätsprinzip. Bei *The Temple of Love* zeigt sich eine Spannung zwischen Prolog und Epilog an genau diesem Punkt: Der Prolog wertet die Musik auf als Medium der Darstellung von Leidenschaften, insbesondere amourösen Leidenschaften; die Figuren der pastoralen Handlung werden so eingeführt: "strange Shepherds now repair,/In *English* Words, with soft *Venetian* Air,/To sing their Passion"<sup>269</sup>. Der Prolog charakterisiert diese Figuren mit den Worten "Soft are their Hearts" – "soft" ist hier ebenso die Musik wie die Leidenschaften, die in der Musik ausgedrückt werden. Eine in Begriffen der Männlichkeit ausgedrückte Differenz zwischen dem Englischen und dem Italienischen wird angesprochen, aber die Wertung dieser Differenz ist ambivalent: "'Tis hard to raise, or save, in ev'ry Place,/With manly *English* an *Italian* Grace." Die Musik der Oper erscheint als das Gattungsdefinierende und als Punkt, an dem die kulturelle Differenz zwischen Englischem und Fremdem aufgehoben wird in die Universalität der Musik. Das Verhältnis von Wort und Musik wird dahingehend invertiert, daß die Musik und nicht der Text als das Medium der Kommunikation erscheint: Mit "Musick is the universal Tongue", und "Words are but Bodies, Musick is the soul" formuliert der Prolog eine Aufwertung der Musik, die der Kritik der Whig-Dramatiker an der Oper genau entgegenläuft.

Im Epilog wird diese Aufwertung wiederum ironisch relativiert – mit dem Ziel, die gerade gezeigte Oper zu zeigen als eine Synthese von Musik und Text, die sich an den logozentrischen Forderungen der Poesie orientiert. Dazu bedient sich der Epilog einer geschickten Fiktion: Er erzählt von einem Streitgespräch zwischen einem "*Critic*", der große Ähnlichkeit mit Dennis hat, und einem Beau. Die Pointe des Epilogs

---

<sup>268</sup> Vgl. Eveline Cruickshanks, 'Granville, George, Baron Lansdowne and Jacobite duke of Albemarle (1666-1735)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Sept. 2004; online edn. May 2006 [http://www.oxforddnb.com/view/article/11301], 15.3.2007.

<sup>269</sup> *The Temple of Love: A Pastoral Opera. English'd from the Italian. All sung to the same Musick.* By Signior J. Saggiione. [...] Written by Mr. Motteux. (London: Printed for Jacob Tonson, 1706), Prolog ohne Seitenzählung.

besteht darin, daß an seinem Ende erzählt wird, der Librettist der Oper habe dieses Gespräch mitangehört und die Positionen der Kontrahenten transzendiert: Indem er einen Weg gesucht habe, dem "English Wit" gerecht zu werden, habe er den Operntext verfaßt mit dem Ziel "To treat your Ear, yet not disgust your Mind". Die im Prolog aufgewertete Musik erscheint hier wieder als problematisch in ihrem spannungsreichen Verhältnis zur Textualität des englischen Sprechtheaters.

Das Gespräch zwischen den beiden Kontrahenten "Critic" und "Beau" ist insofern beeindruckend geschickt gestaltet, als der Epilog beiden Positionen eine partielle Berechtigung zuspricht und genau auf diese Weise die gerade aufgeführte Oper in ein positives Licht rückt. Der "Critic" greift die Oper an als inhaltsleere Unterhaltung durch "empty things" und als Bedrohung der "*English Stage*", also mit zwei zentralen Motiven der von Dennis, Addison und Steele artikulierten Angriffe auf die Oper. Schließlich wird der auch als "Bard" bezeichnete "Critic" unterbrochen von einem Beau, der seine Vorwürfe nicht inhaltlich entkräftet, aber sie als unrealistisch relativiert. Sowohl "Critic" als auch "Beau" formulieren Meinungen über die Oper, die beide Figuren ironisieren: "At last the Bard was silenc'd by a Beau, / How little, Friend, said he, the Town you know, / They're all like me, the World's all sound and show. / Give that! About fine Thoughts don't keep a pother, / We fine Things come but to face one another."

Der Beau tritt hier auf als eine Figur, die die Oper als Ort modischer Sozialität besucht. In seinen Worten treten die vom "Critic" geforderten "fine Thoughts" auf als etwas, dessen Berechtigung nicht rundheraus in Frage gestellt wird, das aber angesichts der Vorliebe des städtischen Publikums für spektakuläre musikalische Unterhaltung irrelevant ist. Die Affinität des Beaus zur Oper besteht hier darin, daß beide aus "sound and show" bestehen – der Epilog ironisiert hier in einem Zug den übereifrigen "Critic", den Beau, die Vorliebe des Londoner Publikums für die Oper und die Gattung Oper selbst. Das Verhalten des Beaus in der Oper blendet die im Prolog hochgehaltene, hier aber wiederum als "sound and show" abgewertete Rolle der Musik völlig aus. Die Oper erscheint in den Worten des Beaus als potenzierte Unterhaltung: Das Publikum wird unterhalten durch die visuelle und akustische Spektakulärität der Oper auf der Bühne und durch die Interaktion innerhalb des Publikums selbst.



Die Stellung des Beaus zur Oper ist damit ein potenziertes Verstoß gegen den "*English Wit*": Erstens ist die Oper selber fragwürdig als eine Schauspielgattung, die auf Musik und Spektakel beruht. Zweitens ist der Beau ein Opernbesucher, der die Oper, so fragwürdig sie auch sein mag, umfunktionalisiert zu einem Anlaß für die Selbstbe-  
spiegelung des Publikums – der Epilog läßt im Unklaren, in welche Richtung die Kausalverbindungen verlaufen: Ist die Oper der Ort, der sich wegen seiner Affinität zum Beau diesem anbietet als die ihm angemessene Schauspielart, oder hat der Beau die Oper degradiert zum Ort seines unvernünftigen Publikumsverhaltens? Die Annahme liegt nahe, daß der Epilog daraufhin ausgelegt ist, beide Lesarten zugleich zuzulassen, also sowohl die Oper als auch den Beau zu zeigen als unvereinbar mit dem "*English Wit*", den *The Temple of Love* für sich beansprucht mit dem Hinweis darauf, eine Synthese von Musik und Vernunftorientiertheit zu sein.

Demgegenüber behandelt der Prolog von *The British Enchanters*<sup>270</sup> die Opposition zwischen der Opernaffinität des Beaus und "Poetry and Sense" mit einer wenig komplexen Ironie. Das Ziel des Prologs ist analog dem des Epilogs von *The Temple of Love*: Erstens wird die vorliegende Oper dargestellt als eine Oper, die insofern anders ist als andere Opern, als sie nicht nur Gehör und Augen, sondern auch den Geist anspricht; zweitens wird die Vorliebe des Publikums für oberflächliche spektakuläre Unterhaltung kritisiert. Die Beaus wollen Opern, die "Poetry and Sense" vernachlässigen zugunsten von "Song and Dance"; hier wird eine Vorliebe der Beaus für "Song and Dance" außerhalb wie auf der Bühne suggeriert: Gesang und Tanz auf der Opernbühne erscheinen als mehr oder weniger dasselbe wie die Unterhaltungen, denen sich die Beaus außerhalb des Theaters widmen. Ähnlich wie im Epilog zu *The Temple of Love* bleibt unklar, in welche Richtung die Beziehung zwischen Opern und Beaus verläuft: Wollen die Beaus Gesang und Tanz auf der Bühne, weil das das ist, mit dem sie sich außerhalb des Theaters unterhalten, oder haben die Opern den ohnehin fragwürdigen Geschmack der Beaus noch dahingehend verschlechtert, daß diese nun mit nichts anderem als der Oper etwas anzufangen wissen?

In jedem Fall ist in diesem Prolog die Opposition zwischen Musik und Poesie der Punkt, an dem die Beaus eine Norm des Publikumsverhaltens verletzen: Ironisch bittet der Prolog die Beaus darum, auf die in der folgenden Oper vorkommende "Poetry

---

<sup>270</sup> [George Granville,] *The British Enchanters: or, No Magick like Love. A Tragedy*. (London: Printed for Jacob Tonson, 1706), Prolog ohne Seitenzählung.

and Sense" nicht übelwillig zu reagieren, sondern sie in Kaufzunehmen "for the Love of Song and Dance" – damit zeichnet der Prolog ein Bild des Beau-Publikums, in dem die folgende Oper sich als Poesie erhebt über das, was der Geschmack dieses Publikums sonst auf der Bühne verlangt.

### Nach 1707: Sodomitische Subkultur und Oper als städtische Orte von Nicht-Männlichkeit

Innerhalb weniger Jahre geschieht um 1700 vor allem in London etwas, dessen Faktizität von der Forschung der letzten Jahrzehnte ausführlich dargelegt wurde<sup>271</sup>, über dessen historische Interpretation aber tiefgreifende Meinungsverschiedenheiten bestehen: Die Societies for the Reformation of Manners, zu deren Anhängern Dennis sich zählt (vgl. S. 140), starten eine Kampagne zur Aufdeckung und juristischen Verfolgung einer sodomitischen städtischen Subkultur. Diese Kampagne zieht eine Reihe von Texten nach sich, die als Zeitungsberichte, als *broadside ballads* oder als Einblattdruck der Öffentlichkeit eine von *effeminacy* bestimmte sodomitische Subkultur vorführen, die wieder und wieder als neu, als vorher nicht vorhanden gezeichnet wird. Im Zuge dieser Diskursivierungswelle wird die Figur des Molly zum Repräsentanten dieser Subkultur; der Molly zeichnet sich in diesen Texten dadurch aus, daß er ausschließlich mit Männern geschlechtlich verkehrt und dabei auch in Kleidung und Sprachverhalten bewußt eine weibliche Identität annimmt. Ned Wards *Secret History of Clubs* (1709) liefert die umfangreichste, wenn auch immer noch sehr kurze, Beschreibung dieser Annahme weiblicher Identität; von diesem Text wird später noch die Rede sein.

Die Forschungsmeinungen zu diesem Phänomen divergieren zu zwei Polen hin, die sich in den Veröffentlichungen Nortons und Trumbachs wohl am deutlichsten artikulieren. Norton spricht sich explizit gegen eine sozialkonstruktivistische Interpretation aus und sieht die Zeit um 1700 nicht als Punkt, an dem eine neue homosexuelle Identität entsteht, sondern als Punkt verstärkter Verfolgung einer bereits bestehenden ho-

---

<sup>271</sup> Vgl. für einen chronologischen Überblick Rictor Norton, "The Gay Subculture in Early Eighteenth-Century London", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 27 May 2002. <<http://infopt.demon.co.uk/molly2.htm>>, 13.2.2007; vom selben Autor *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England, 1700-1830* (London: GMP, 1992).

mosexuellen Subkultur – die aus der Historizität von 'Homosexualität' resultierenden Schwierigkeiten werden hier ausgeblendet:

[...] my view is that the British queer subculture did not "emerge" in 1699 (when a "confederacy" of sodomites was arrested in Windsor): that is simply the year when it was *discovered* and *revealed* in the public prints: it was not born, it was *exposed*. What is spoken of as "birth" by the historian Randolph Trumbach and others should really be recognized as merely "public knowledge". Or, to put it another way, the birth of the subculture is nothing more than (a) the birth of efficient policing and surveillance, and (b) the birth of the popular press. [...] It is not correct to infer that around 1700 there was a sudden change either in the roles played by homosexuals or in the social perception of homosexuality. [...] The "shift" is not a shift in homosexual role, but a shift in prosecution.<sup>272</sup>

Norton stellt sich in direkten Gegensatz zu Trumbach dort, wo es um die tieferen Gründe für diese plötzliche öffentliche Präsenz einer sodomitischen Subkultur geht. Norton sieht hier keine Verbindung zu ökonomischen Veränderungen und Veränderungen in den Geschlechterrollen, sondern führt diese plötzliche Präsenz zurück auf die von den Societies for the Reformation of Manners getragene Ausweitung und Verfeinerung der juristischen Verfolgung der Sodomie– was natürlich wiederum die von Norton nicht schlüssig beantwortete Frage stellt, *warum* die Societies diese Ausweitung so intensiv betrieben.

Eine konträre Interpretation, die aber auch nicht recht erklären kann, warum ausgerechnet die Societies for the Reformation of Manners die Träger dieser Verfolgung waren, formuliert Trumbach. In Trumbachs Sicht ist diese Verfolgung Teil einer europaweiten Veränderung im Bereich der Geschlechtsidentitäten, die dazu führt, daß Männlichkeit über Heterosexualität definiert wird und damit der Sodomit als *effeminate* rekonzeptualisiert wird. Die Bedeutung von *effeminacy* hätte sich damit verschoben weg von der Schwächung eines Mannes durch die auf eine Frau gerichteten Begierden und hin zur Unmännlichkeit des passiven Sodomiten:

[...] a profound shift occurred in the conceptualization and practice of male homosexual behavior in the late seventeenth and early eighteenth centuries. It was a shift caused by the reorganization of gender identity that was occurring as part of the emergence of a modern Western culture. [...] In the modern pattern, most men conceived first of all that they were male,

<sup>272</sup> Norton, "The Gay Subculture in Early Eighteenth-Century London".

because they felt attraction to women, and to women alone. [...] In this culture the sodomite became an individual interested exclusively in his own gender and inveterately effeminate and passive. A man interested in women never risked becoming effeminate as he had once done, since there was never a chance that he might passively submit to another male.<sup>273</sup>

Die Sodomitenverfolgung der Societies for the Reformation of Manners wäre damit nichts weiter als ein Symptom einer globalen Veränderung von Geschlecht und Sexualität, die Societies bloße ausführende Organe einer ihrer Wahrnehmung entzogenen europaweiten Zäsur in der Geschichte von *effeminacy*. In dieser Perspektive könnte dann auch die zwischen 1706 und 1711 festzustellende Verschiebung in Dennis' Behandlung der Oper als *effeminate* gesehen werden als Teil dieser Zäsur; die Veränderung des theaterbesuchenden Beaus vom Frauenhelden zum Sodomiten wäre dann in diesen Kontext einzuordnen. Dann wären aber immer noch zwei Fragen zu stellen: Erstens, warum zwanzig Jahre darauf in *Plain Reasons*, das ja tatsächlich *effeminacy* als Kennzeichen des Sodomiten behandelt, die Verbindung von *effeminacy* und Sodomie dort uneindeutig wird, wo es um die effeminierende Wirkung der Oper auf das Publikum geht; zweitens, warum im *Craftsman*, der zur selben Zeit wie *Plain Reasons* von Oper und *effeminacy* spricht, keine Rede von Sodomie ist.

Als Ausgangspunkt für eine Betrachtung der Behandlung von Oper, *effeminacy* und Sodomie um 1710 kann eine chronologische Rekapitulation der relevanten Vorfälle dienen. 1707 und 1709 erreicht die Sodomitenverfolgung der Societies for the Reformation of Manners einen Höhepunkt; die genaue Zahl der in London Festgenommenen ist unklar, aber es dürften mehrere Dutzend gewesen sein<sup>274</sup>. Es kommt zu Prozessen, mehrere Festgenommene bringen sich im Gefängnis um, es erfolgen Verurteilungen – die übliche Strafe scheint der Pranger gewesen zu sein<sup>275</sup>. Die Prozesse und die Bestrafungen werden öffentlich behandelt in Zeitungsnotizen und in Texten

<sup>273</sup> Randolph Trumbach, "Sodomitical Subcultures, Sodomitical Roles, and the Gender Revolution of the Eighteenth Century: The Recent Historiography", in *'Tis Nature's Fault: Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, ed. Robert Maccubbin (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), S. 109-121, hier S. 118; vgl. außerdem Trumbachs "The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture, 1660-1750", in *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus, George Chauncey (New York: NAL, 1989), S. 129-140.

<sup>274</sup> Vgl. Norton, "The Gay Subculture in Early Eighteenth-Century London".

<sup>275</sup> Vgl. Rictor Norton, (Ed.), "Newspaper Reports for 1707," *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. 11 August 2000, updated 9 February 2003; <<http://www.infopt.demon.co.uk/1707news.htm>>; 15.2.2007.

wie der *broadside ballad* *The Woman-Hater's Lamentation* (1707)<sup>276</sup> oder dem Einblattdruck *A Full and True Account of the Discovery and Apprehending A Notorious Gang of Sodomites in St. James's* (1709).<sup>277</sup>

1709 erscheint Ned Wards *Secret History of Clubs*, eine Folge von satirischen Beschreibungen angeblicher Londoner Clubs, in der unter anderem von einem *Beaus Club* und einem *Mollies Club* berichtet wird. Nun wäre es verfehlt, in Wards Beschreibungen eine wahrheitsgetreue, im modernen Sinn 'journalistische' Reportage zu sehen. In Wards *The Second Part of the London Clubs*, wohl ebenfalls von 1709, erscheinen die Darstellungen des *Beaus Club* und des *Mollies Club* zusammen mit einem Bericht des *Farting Club*, dessen Mitglieder "were so vain in their Ambition to out Fart one another that they us'd to Diet themselves against their club-Night with cabbage, Onions, and Pease-Porridge"<sup>278</sup>. Ziel des Texts scheint hier und an anderen Stellen weniger eine realistische Darstellung des Großstadtlebens zu sein als vielmehr publikumswirksam unterhaltsame und gut verkäufliche Satire, die aber natürlich, um unters Publikum gebracht werden zu können, einen gewissen Realitätsbezug aufweisen muß.

In der *Secret History of Clubs* gibt es eine scharfe Unterscheidung zwischen Beaus und Mollies: Ihre Clubs werden nicht nur getrennt voneinander behandelt, sondern es werden auch keine Berührungspunkte zwischen ihnen erwähnt. Allerdings werden *beide* als *effeminate* bezeichnet– die Beaus wegen ihrer "Beauish Nicety"<sup>279</sup>, ihrer Modehörigkeit und ihrer elaborierten Kleidung und Kosmetik, mit der sie Frauen anziehen hoffen, die Mollies, weil sie sich als Frauen verkleiden und versuchen, sich sprachlich wie körperlich als Frauen zu verhalten: Sie sprechen über ihre Männer und Kinder und simulieren mit einer Puppe Geburten. Wenn es heißt, Mollies "mimick all Manner of Effeminacy"<sup>280</sup>, so ist damit eben dieser Umstand gemeint: Daß die Mollies sich als Frauen kleiden und verhalten – was sie aber nicht davon abhält, miteinander Sodomie zu treiben.

<sup>276</sup> Vgl. Rictor Norton, (Ed.), "The Woman-Hater's Lamentation, 1707", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 1 Dec. 1999  
<<http://www.infopt.demon.co.uk/hater.htm>>; 15.2.2007.

<sup>277</sup> Rictor Norton, (Ed.), "A Full and True Account, 1709", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. 1 December 1999; updated 3 January 2001  
<<http://www.infopt.demon.co.uk/trial09.htm>>; 15.2.2007.

<sup>278</sup> [Ned Ward,] *The Second Part of the London Clubs...* (London: Dutton,[1709?]), S. 8.

<sup>279</sup> [Ned Ward,] *The Secret History of Clubs...*[London: Printed, and Sold by the Booksellers, 1709), S. 142.

<sup>280</sup> [Ward,], *Secret History*, S. 284.

Wards *effeminate Beaus* sind denen von 1706 sehr ähnlich – unter anderem gehen sie zusammen ins Theater, um sich dort mit Huren zu treffen und sich oberflächliche Urteile über die aufgeführten Stücke anzumassen. Sie behandeln das Theater als Gegenstand der Konversation, in der es darauf ankommt, vermeintlich geistreiche Urteile zu fällen – solange sie die Publikumsmacht über das Theater innehaben, wird die Bühne keine guten Stücke bieten, weil sie nur das ihnen adäquate Schlechte sehen wollen: "When foppish Apes presume to judge of Wit,/Merit should fly the Stage, and shun the Pit/[...] Where Beaus unite a Rhiming Fop is safe" (143).

Ward stellt die Sodomiten dar als Männer, die ihre Männlichkeit dadurch einbüßen, daß sie als passive Sodomiten ebenso wie in Kleidung, Sprechverhalten und Körperbewegungen eine weibliche Identität einnehmen. Dieser Umstand kann als Anknüpfungspunkt dienen für eine mögliche Erklärung des Umstands, daß Dennis 1711 im *Essay on Publick Spirit* die Oper verbindet mit einem Publikum, das aus Frauen und sodomitischen Beaus besteht – also die Stellung des theaterbesuchenden *effeminate beau* Wards neu füllt mit dem *effeminate molly*.

Waren bei Dennis schon 1706 Oper und Sodomie als zwei Aspekte der durch 'Unnatürlichkeit' charakterisierten kulturellen Alterität Italiens erschienen, so hat sich 1711 der Fokus auf das Publikum der Oper verlagert. Der Schritt, den Dennis 1711 macht, besteht darin, das Opernpublikum als 'weiblich' abzuwerten: Er stellt die Frauen des Publikums auf eine Stufe mit den Beaus, die vor dem Hintergrund der Sodomieverfolgungen und des bei Ward feststellbaren Bildes des Sodomiten als 'weiblich' nun als Nicht-Männer mit weiblicher Identität erscheinen. Die Gemeinsamkeiten zwischen Frauen und Beaus bestehen nun nicht nur in ihrer Rezeptionshaltung gegenüber dem Theater, sondern auch darin, daß der Beau als Sodomit eine durchgehend weibliche Identität anzunehmen wünscht.

Damit ist das in den Angriffen auf die Oper rekurrente Motiv der Verdrängung englischer Männlichkeit durch italienische *effeminacy* erweitert um eine Abwertung des Opernpublikums als 'weiblich', deren appellative Kernaussage ist 'englische Männer besuchen keine Opern!': Der reale Ort 'Opernhaus' wird hier dargestellt als ein Raum, in dem ein 'weibliches' Publikum einer falschen Art des Theaterbesuchs obliegt und der mit englischer Männlichkeit nicht vereinbar ist. Dieses Opernhaus und Wards *Mollies Club* berühren sich darin, daß an beiden städtischen Orten englische Männ-

lichkeit durch Akzeptanz, Rezeption und Imitation des Fremden ersetzt ist und diese Präsenz des Fremden als Überschreiten der Grenze zwischen zwei Geschlechtern behandelt wird: Die modische Beliebtheit des Fremden hat ihren Ort in einem durchgehend als 'weiblich' behandelten Raum.

## 4 Die Aktualisierung des *effeminacy*-Vorwurfs gegen fremde Bühnenspektakel in den 1720ern

Der chronologische Gang der Untersuchung ist nun angelangt bei den Texten aus den späten 1720ern, die in der Einleitung dieser Arbeit als Ausgangspunkt dienen für die Betrachtung des Angriffs auf die Oper als *effeminate* und als Verdränger englischen Sprechtheaters. Die bisherigen Kapitel haben gezeigt, daß, erstens, dieser Angriff als Thematisierung kultureller Differenz eine lange Vorgeschichte hat und, zweitens, das Sprechen über die *effeminacy* der Oper die Funktion hat, angesichts der Präsenz der Oper auf den Londoner Bühnen ein als *poetry* gewertetes englisches Sprechtheater zu stärken und abzugrenzen von einem als inferior gewerteten nicht-englischen Musiktheater. In den Jahren nach 1700 wird im selben Zug, in dem Whig-Dramatiker die Oper als *effeminate* aus der Poesie ausschließen, eine Tradition des englischen Dramas mit einer Gründerfigur Shakespeare etabliert; diese Tradition hat ihren Ort sowohl in der Aufführung auf der Bühne als auch in gedruckten Dramen, vornehmlich denen Shakespeares.

Als Leitfragen zu den 1720ern können diese dienen: Welche – vor allem theatergeschichtlichen – Unterschiede und Kontinuitäten gibt es in den 1720ern mit den Jahren um 1700? Was trägt das Aufzeigen dieser Unterschiede und Kontinuitäten bei zum Verständnis des Sprechens über die italienische Oper, *effeminacy* und das italienische Laster der Sodomie in *Plain Reasons* und dem *Craftsman*?

In Abschnitt 4.1 wird dargestellt, wie die in den späten 1710ern an Bedeutung verlierende Oper nach der Gründung der Royal Academy of Music 1719 sowohl institutionell als auch als Faktor städtischer Unterhaltung einen aufgewerteten Status erlangt. Gleichzeitig ist ab den frühen 1720ern eine neue Form der auf Konkurrenz zwischen den Theatern und finanziellen Profit ausgerichteten Bühnenaufführung festzustellen: Harlequinaden und Pantomimen, aufgeführt von englischen wie von italienischen und französischen Schauspieltruppen, gewinnen die Gunst des Publikums, erweisen sich als finanziell höchst einträglich und werden über weite Strecken von der Begleitung der Dramen, als deren *afterpieces* sie gezeigt werden, zum Hauptinhalt des Theaterbesuchs.

In politikgeschichtlicher Hinsicht ist als Kontext für die Angriffe auf Oper und Pantomime die gegenüber den Jahren nach 1700 tiefgreifend veränderte Situation zu be-



rücksichtigen: Mit dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges 1714 hat Großbritannien seine Stellung gegenüber Frankreich umfassend gestärkt; die im selben Jahr vollzogene Thronfolge der Hannoveraner ist innenpolitisch wie außenpolitisch gesichert, der Anti-Katholizismus verliert an politischer Bedeutung; die Whigs dominieren Parlament und Regierung und stärken diese Dominanz durch den Septennial Act 1715. Mit dem Aufstieg Walpoles im Gefolge der Südseekrise wird die Whig-Dominanz weiter ausgebaut und durch parlamentarische wie publizistische Durchdringung der relevanten politischen Räume abgesichert. Gleichzeitig findet sich 1725 die Opposition gegen Walpole zusammen zu einer politischen Offensive im Parlament und durch Druckmedien, vor allem Zeitschriften wie den *Craftsman*, der das zentrale Organ dieser von Bolingbroke geleiteten Opposition ist. Die Angriffe der Opposition auf die Regierung Walpole greifen über weite Strecken eine als 'neu' und als Resultat der Walpole-Regierung dargestellte Konsumkultur an, der sie vorwerfen, das Englische zu zerstören durch eine ins Chaos führende Entdifferenzierung superiorer und inferiorer Kulturprodukte – Popes *Dunciad* ist ein gutes Beispiel für dieses Vorgehen.

In Abschnitt 4.2 wird gezeigt, wie in den 1720ern ein gedruckter Kanon des englischen Dramas als Gegenspieler der a-diskursiven Bühnenspektakel Oper und Pantomime fungiert. Die gedruckten Werke von englischen Dramatikern der Vergangenheit, unter ihnen Addison und Shakespeare, die auch in *Plain Reasons* als Verkörperungen des englischen Dramas erscheinen, werden zum Ort, an dem das englische Drama seinen Platz hat und an dem es von Oper und Pantomime bedroht wird. Swifts Versuch, 1728 die Rezeption der *Beggar's Opera* zu steuern, aktualisiert die Funktionsbestimmung des Dramas, wie sie bei Dennis festzustellen war: Das Drama wird hier beschrieben als der Ort, an dem das kulturelle Eigene und Patriotismus und *public spirit* des Publikums gestärkt werden. Die Oper erscheint bei Swift ebenso wie die Regierung Walpole als Bedrohung des Englischen, aber das als Effeminierung bezeichnete Eindringen des Italienischen nach England, vor der Swift warnt, ist uneindeutig: Sehr ähnlich wie in *Plain Reasons* wird diese Effeminierung hier zugleich verbunden mit einer Schwächung englischen Patriotismus' und mit einer Ausbreitung der Sodomie in England. Dieser Umstand leitet dann über zu einer abschließenden Betrachtung der Verbindung von Oper, *effeminacy* und Sodomie in den späten 1720ern, also an dem chronologischen Ort von *Plain Reasons* und *Craftsman*. Ähn-

lich wie in der vorigen Phase des Angriffs auf die Oper als *effeminate*, in der eine Welle der Sodomitenverfolgung 1707 sich in diesen Angriffen niederschlug, bildet auch hier eine solche Welle 1726 den Anknüpfungspunkt für die opernkritischen Texte, die Oper, *effeminacy* als kulturelle Alterität und Sodomie in einen kausalen Zusammenhang stellen. Andererseits zeigt der zwischen *Plain Reasons* und dem *Craftsman* in diesem Punkt bestehende Unterschied, daß die Verbindung von *effeminacy* und Sodomie nicht stabil ist und es optional ist, von dieser Verbindung dort zu sprechen, wo es um kulturelle Alterität geht. Mit anderen Worten: Die kulturdifferenzierende Funktion von *effeminacy* bleibt zwischen 1640 und 1730 konstant – dort, wo über *effeminacy* gesprochen wird, wird gesprochen über die eigene Überlegenheit über den katholischen Raum und die Bedrohung des Eigenen durch Kulturprodukte aus diesem Raum. Nach der etwa 1700 einsetzenden Verfolgung einer sodomitischen Subkultur in London, die keinen unmittelbaren Zusammenhang mit den Angriffen auf die Oper als *effeminate* hat, kann eine Verbindung zwischen dieser *effeminacy* und der Sodomie hergestellt werden, muß aber nicht hergestellt werden.

#### ***4.1 Der bühnengeschichtliche Kontext: Bedeutungsverlust des Sprechtheaters***

In den 1720ern ist die Oper räumlich und institutionell getrennt von den anderen Theaterhäusern: Die 1719 mit dem expliziten Ziel der finanziellen Sicherung der italienischen Oper gegründete Royal Academy of Music führt in ihren Opernhaus, dem King's Theatre im Haymarket, ausschließlich Opern auf, während Drury Lane, Lincoln's Inn Fields (ab 1714 unter dem theatergeschichtlich sehr relevanten John Rich) und das ab 1720 bestehende New Haymarket keine Opern zeigen, aber auch nicht auf das Sprechtheater beschränkt sind, sondern ebenso Pantomimen und Harlequinaden zeigen.

Das Angebot dieser Bühnen wird noch mehr als um 1700 von dem Trend geprägt, der die Londoner Theatergeschichte im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts bestimmt: Unterhaltungen, die in keinem dramaturgischen Zusammenhang mit den eigentlichen Theaterstücken stehen, nehmen an Umfang und an Beliebtheit beim Publikum zu. Die kommerzielle Konkurrenz zwischen den Sprechtheaterbühnen führt dazu, daß publikumswirksame Einlagen von Gesang, Tanz und Musik vor dem Stück sowie

zwischen den Akten und Aufführungen von Pantomimen nach dem Stück expandieren<sup>281</sup>. Das ab 1720 bestehende New Haymarket gar bietet überhaupt keine englischen Dramen, sondern Aufführungen französischer und italienischer Komödiantentruppen, Tanz, Akrobatik und Konzerte<sup>282</sup>, und kann sich damit finanziell behaupten.

Die folgende Tabelle<sup>283</sup> zeigt für die Spielzeiten von 1700 bis 1727/28, in welche Kategorie die neuen Bühnenaufführungen dieser Jahre fallen. Sie gibt für jede Spielzeit die Gesamtzahl der neuen Stücke an, dann die Zahl der von englischen Darstellern gezeigten Harlequinaden/Pantomimen, die Zahl der Opern, die im gedruckten Libretto ausschließlich oder zusätzlich zum italienischen Text mit einem englischen Text versehen sind, die Zahl der von französischen und italienischen Truppen gezeigten Stücke (Harlequinaden, *commedia dell'arte*-Komödien, Tragödien) und schließlich die Zahl der Opern, die in italienischer Sprache aufgeführt und im Druck *nicht* von einer englischen Übersetzung begleitet wurden.

<i>Spielzeit</i> 17..	<i>Neue</i> <i>gesamt</i>	<i>Stücke</i>	<i>englische</i> <i>Harlequinaden/</i> <i>Pantomimen</i>	<i>Opern mit (auch)</i> <i>englischem Text</i> <i>im gedruckten</i> <i>Libretto</i>	<i>ausländische</i> <i>Harlequinaden/</i> <i>Komödien/</i> <i>Tragödien</i>	<i>italienische</i> <i>Opern</i> <i>ohne jeden</i> <i>englischen Text</i>
00/01	22					
01/02	12					
02/03	20					
03/04	16					
04/05	13			2		
05/06	16			3		
06/07	8			1		
07/08	8			1		
08/09	7			2		
09/10	14			2		
10/11	6			2		
11/12	9			2		2
12/13	14			4		

<sup>281</sup> Vgl. für eine Überblicksdarstellung die "Introduction" in *The London Stage, Part 2, Volume 1: 1700–1717*, ed. Emmett L. Avery (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1960), v. a. S. xvii-xviii und cxii-cxxx.

<sup>282</sup> Vgl. Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London: Oxford University Press, 1973), S. 2.

<sup>283</sup> Für diese Tabelle wurde eine chronologische Auflistung der in London gezeigten Bühnenaufführungen ausgewertet: William J. Burling, *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700-1737* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1993). Burling hat ausgewertet *The London Stage*, zeitgenössische Auflistungen von Aufführungen, zeitgenössische Zeitungen, moderne Musikbibliographien und Bibliothekskataloge.

<i>Spielzeit 17..</i>	<i>Neue gesamt</i>	<i>Stücke</i>	<i>englische Harlequinaden/ Pantomimen</i>	<i>Opern mit (auch) englischem Text im gedruckten Libretto</i>	<i>ausländische Harlequinaden/ Komödien/ Tragödien</i>	<i>italienische Opern ohne jeden englischen Text</i>
13/14	6			2		
14/15	14			2		
15/16	22	3		1		
16/17	16	4		1		1
17/18	21	3		1		
18/19	48	1			32	
19/20	43	8		1	17	2
20/21	49	1		1	35	4
21/22	58	1			45	3
22/23	24	3				4
23/24	20	5				5
24/25	50	3			33	5
25/26	22	2			11	3
26/27	48	17			20	4
27/28	16	3				4

An dieser Liste lassen sich wichtige bühnengeschichtliche Entwicklungen ablesen. Die Dominanz der italienischen Oper auf der Opernbühne in den 1720ern ist eindeutig: Nach der Gründung der Royal Academy of Music gibt es jede Spielzeit zwischen zwei und fünf neue italienische Opern. Ab der Spielzeit 1721/22 gibt es nur noch Opern, die in italienischer Sprache aufgeführt werden und denen im gedruckten Libretto keine englische Übersetzung beigegeben ist.

Im Bereich außerhalb der Oper fällt auf, daß vor 1715 keine englischen Harlequinaden gezeigt werden und deren jährliche Anzahl dann auf niedrigem Niveau schwankt. Ein erstes Maximum dieser Stücke wird erreicht 1719/20, dann ein zweites, deutlich höheres 1726/27. Gleichzeitig setzt 1718/19 eine Welle von Aufführungen nicht-englischer Komödiantentruppen ein; zwischen 1718/19 und 1726/27 erreichen diese Aufführungen mit Ausnahme der Spielzeiten 1722/23 und 1723/24, in denen keine fremden Truppen gastieren, außergewöhnlich hohe Zahlen. 1719/20 sind von insgesamt 43 neuen Stücken 27 keine englischen Sprechtheaterstücke, in den folgenden Jahren ist, mit Ausnahme der Spielzeiten 1722/23 und 1723/24, dieses Verhältnis vergleichbar. Natürlich ist hier zu berücksichtigen, daß die Anzahl neuer Stücke nichts aussagt über die Laufzeit dieser Stücke – so laufen ab dem Winter

1723/24 zwei englische Faust-Pantomimen über längere Zeit und mit großem Publikumserfolg, ohne daß dieser Erfolg sich in der obigen Tabelle spiegelt. Dennoch liefert die Verteilung der neuen Stücke ein grobes Bild davon, welche wichtige Rolle in den 1720ern die Aufführungen spielen, die nicht in die Kategorie 'englisches Sprechtheater' fallen. Die folgenden zwei Abschnitte werden diese Aufführungen genauer betrachten – zunächst die italienische Oper, dann die Harlequinade/Pantomime.

### Institutionalisierung der Oper – die Royal Academy of Music

Bei der Gründung der Royal Academy of Music 1719 ist das explizite Ziel die finanzielle Absicherung der italienischen Oper. Die Oper ist in London seit 1705 immer ein bestenfalls geringen Gewinn bringendes Unternehmen, meistens aber ein Verlustgeschäft. Ökonomisch betrachtet ist ein Opernhaus sinnlos, wenn es nicht regelmäßig von externen Geldgebern mit großen Summen unterstützt wird<sup>284</sup>. In London gibt es nach 1705 keine solchen Geldgeber, die Opernbühnen agieren als abgeschlossene Unternehmungen und müssen sich selber finanzieren (vgl. Abschnitt 3.3.1). In den 1710ern führt dies dazu, daß die italienische Oper ständig am Rand des Ruins balanciert, bis sie schließlich 1717 ganz eingestellt wird; dafür bringen zwischen 1717 und 1720 die Theaterbühnen mit Erfolg englische Semiopern<sup>285</sup>. Vor diesem Hintergrund ist die Gründung der Royal Academy of Music zu sehen als Versuch, der italienischen Oper eine neue institutionelle Form zu geben und sie auf eine tragfähige finanzielle Grundlage zu stellen:

In the spring of 1717 a sober observer of the London entertainment scene would probably have concluded that opera performed in Italian was a strange fad that had run its course and died a natural death. [...] What actually happened was a high-level effort to refloat the Italian opera with a massive infusion of cash.<sup>286</sup>

Mit der Gründung der Royal Academy of Music wird die italienische Oper endgültig von den kommerziellen städtischen Bühnen abgespalten: Die Royal Academy of Mu-

---

<sup>284</sup> Vgl. Hume, "Sponsorship of Opera", 429.

<sup>285</sup> Vgl. Hume, "Sponsorship of Opera", 430.

<sup>286</sup> Hume, "Sponsorship of Opera", 431; vgl. Carole Mia Taylor, *Italian Operagoing in London, 1700-1745* (Ph.D. Dissertation, Syracuse University, 1991), S. 109-110, und Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music 1719-1728: The Institution and its Directors* (New York/London: Garland, 1989).

sic ist organisiert als ein Mittelding zwischen Hoftheater und Aktiengesellschaft<sup>287</sup>. Der Lord Chamberlain fungiert bei der Gründung als der administrative Chef des Unternehmens und beauftragt Händel, geeignete Sänger aus ganz Europa anzuwerben<sup>288</sup>. Der Hof zahlt jedes Jahr 1000 Pfund als Zuschuß, während der Kapitalgrundstock aufgebracht wird durch den Verkauf von Beteiligungen vor allem an hohen und niedrigen Adel. Eine Aktie kostet 200 Pfund<sup>289</sup>, das städtische Bürgertum ist unter den Aktieninhabern ebenso unterrepräsentiert wie Adlige, die politisch auf Seiten der Tories stehen<sup>290</sup> – es scheint, daß die Royal Academy of Music eine Veranstaltung des Hofes und des whiggistischen Adels ist. Die hohen Hoffnungen, die auf die Academy gesetzt werden, erfüllen sich in künstlerischer Hinsicht mit den Opern Händels vollauf, in finanzieller Hinsicht dagegen nicht: Die einzige Spielzeit, in der die Oper Gewinn macht, ist die von 1721/22<sup>291</sup>; das Unternehmen ist in der Tat "glamorous, artistically triumphant, and financially catastrophic"<sup>292</sup>, und wird 1728 aufgelöst<sup>293</sup>.

Als Sänger werden hauptsächlich Italiener angeworben<sup>294</sup>, und die drei publikumswirksamen und äußerst gut bezahlten Opernstars der 1720er sind alle aus Italien: Der Kastrat<sup>295</sup> Senesino, der von der Gründung der Royal Academy an dabei ist, die Primadonna Cuzzoni, die 1722 nach London kommt, und die Primadonna Faustina Bordoni, die 1725 nach London kommt und in Konkurrenz zu Cuzzoni tritt; diese Konkurrenz der beiden Primadonnen, die das Opernpublikum in Anhänger der einen oder der anderen teilt, findet in Streits auf der Bühne während Proben und Aufführungen öffentlichkeitswirksamen Ausdruck und wird satirisch behandelt in Zeitschriften und Pamphleten<sup>296</sup>. Die Oper ist damit umfassender als um 1710 ein Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit und publizistischer Behandlung: als ein eng mit dem Hof ver-

<sup>287</sup> Vgl. Judith Milhous, Robert D. Hume, "The Charter for the Royal Academy of Music", *Music and Letters* 67 (1986), 50-58.

<sup>288</sup> Vgl. Gibson, *The Royal Academy of Music*, S. 112.

<sup>289</sup> Vgl. Taylor, *Italian Operagoing*, S. 110.

<sup>290</sup> Vgl. Taylor, *Italian Operagoing*, S. 78.

<sup>291</sup> Vgl. Gibson, *The Royal Academy of Music*, S. 117.

<sup>292</sup> Hume, "Sponsorship of Opera", 431.

<sup>293</sup> Womit die Geschichte der Italienischen Oper in London nicht beendet ist: Erst 1741 endet Händels Opernproduktion, das King's Theatre am Haymarket ist das ganze 18. Jahrhundert hindurch Aufführungsort für Opern in italienischer Sprache und mit virtuosen Sänger-Stars, auf die sich die Aufmerksamkeit des exklusiven Publikums konzentriert. Vgl. Curtis Price, Judith Milhous, Robert D. Hume, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London, vol. I: The King's Theatre, Haymarket, 1778-1791* (Oxford: Clarendon Press, 1995), Ch.1.

<sup>294</sup> Gibson, *The Royal Academy of Music*, S. 112.

<sup>295</sup> Senesino ist nicht der erste Kastrat auf der Londoner Bühne, dieser tritt 1707 auf (vgl. Joseph Stephen Lowry Jones, *A History of the Introduction and Development of Italian Opera and its Burlesques in England, 1707-1745* [Ph.D. Dissertation, University of Texas at Austin, 1975, S. 42]), aber wohl der erste, der einen Status als Star erreicht.

bundener Ort der städtischen Unterhaltung für ein wohlhabendes Publikum, als ein Ort, an dem italienisches Bühnenpersonal und italienische Musik die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und als ein Ort, an dem die beiden italienischen Primadonnen jeweils eine Anhängerschaft um sich sammeln, die den Streit der Stars zu einer für das Publikum relevanten Frage der sozialen Mode macht.

### Musikalische Spektakel und ausländische Truppen auf den kommerziellen Bühnen

Die terminologische Unterscheidung zwischen Pantomime und Harlequinade läßt sich auf die beiden Londoner Bühnen der 1720er nur mit Vorsicht anwenden. Das frühe 18. Jahrhundert versteht unter 'Pantomime' ein Bühnenstück, in dem nicht gesprochen, sondern gesungen wird und die Figuren nur über Gestik, Mimik und Tanz agieren<sup>297</sup>. Die ganze Aufführung wird musikalisch begleitet und enthält Arien, Rezi-tative und Instrumentalstücke<sup>298</sup>, ist also, was das Verhältnis von Text und Musik angeht, der Oper sehr ähnlich.

Auf den beiden miteinander konkurrierenden Bühnen in Drury Lane und Lincoln's Inn Fields verschmelzen in den 1720ern Pantomime und Harlequinade: Harlequin und Colombine treten als Held und Heldin zumindest eines Teils der Handlung in Pantomimen auf<sup>299</sup>. Dieses Auftreten von *commedia dell'arte*-Figuren verändert die Dramaturgie der Pantomime aber nur marginal: Die Pantomime hat eine episodische Struktur und stellt, ob Harlequin auftritt oder nicht, in den Mittelpunkt der Aufführung spektakuläre Effekte wie Verwandlungen von Bühnenbild und Figuren oder elab-orierte Bühnenmaschinen<sup>300</sup>. Die Pantomime ist damit ein Bühnenphänomen, dessen Affinität zur Oper, aber auch zum Jahrmarkt deutlich ist in der Betonung der spekta-kulären Materialität der Bühne und der Darsteller, in der dramaturgischen Funktion der Musik und in den verblüffenden Verwandlungen von Menschen und Dingen auf der Bühne.

---

<sup>296</sup> Vgl. Gibson, *The Royal Academy of Music*, S. 227, und die von Gibson in ihren Anhängen abgedruckten Auszüge aus einigen solcher Satiren.

<sup>297</sup> Vgl. Emmett L. Avery, "Dancing and Pantomime on the English Stage, 1700-1737", *Studies in Philology* 31 (1934), 417-452, hier 420.

<sup>298</sup> Vgl. Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London: Oxford University Press, 1973), S. 67.

<sup>299</sup> Vgl. Fiske, *English Theatre Music*, S. 68; Avery, "Dancing and Pantomime", 435.

<sup>300</sup> Vgl. Avery, "Dancing and Pantomime", 440; Fiske, *English Theatre Music*, S. 68; John O'Brien, "Harlequin Britain: Eighteenth-Century Pantomime and the Cultural Location of Entertainment(s)", *Theatre Journal* 50 (1998), 489-510, hier 492-493.

Der Beginn des Pantomimenbooms wird in der Forschungsliteratur durchgehend auf 1723 datiert. Auch wenn schon ab 1717 regelmäßig Pantomimen, oft mit mythologischen Sujets, aufgeführt werden, wird die Pantomime erst mit den beiden Faust-Harlequinaden vom Herbst 1723 zur großen Publikumsattraktion. Im November 1723 bringt Drury Lane *Harlequin Doctor Faustus*, vier Wochen später zieht Lincoln's Inn Fields nach mit *The Necromancer; or Harlequin Doctor Faustus*. Beide Bühnen machen den Faust-Stoff zum Anlaß für spektakuläre Effekte wie Flugmaschinen, Zaubertricks und einen feuerspeienden Drachen, der am Ende von *Harlequin Doctor Faustus* Harlequin-Faust frißt, und geben damit die Richtung für die nächsten Jahre vor.

Die Pantomime ist für die Bühnen finanziell äußerst einträglich: Wenn zusätzlich zu einem Drama eine Pantomime gezeigt wird, übersteigen die Einnahmen manchmal um ein Mehrfaches die Einnahmen aus einer reinen Dramenaufführung<sup>301</sup>. Dieses Gewinnpotential trägt entscheidend bei zum Boom der Pantomime. Pantomimen laufen oft permanent Tag für Tag, während die Dramen täglich wechseln<sup>302</sup> – das Drama wird in der Kalkulation der Theater und in der Wahrnehmung des Publikums zur Nebensache, was der größte Teil des Publikums im Theater sehen will, sind Pantomimen. Zur Verdeutlichung der Situation können zwei Zahlen dienen: Zwischen 1723 und 1728 finden in Lincoln's Inn Fields etwa 350 Aufführungen von Pantomimen statt, in Drury Lane etwa 230<sup>303</sup>.

In der Folge der 1717 stattfindenden Einführung der Pantomime in Lincoln's Inn Fields durch Rich kommt zum erstenmal seit 1688 eine ausländische Schauspieltruppe nach London: 1718 engagiert Rich eine Truppe französischer Komödianten, die mit ihren Komödien und Farcen mit Tanzeinlagen großen Erfolg beim Publikum haben<sup>304</sup>. Die Zeugnisse über die weitere Anwesenheit französischer und italienischer Truppen sind spärlich; dennoch läßt sich rekonstruieren, daß nach der Eröffnung des Little Theatre im Haymarket 1720 solche Truppen im Sommer und im Dezember 1720, im Dezember 1721, im Winter 1724/25, im Sommer 1726 und im Winter 1726/27 in diesem Theater auftreten mit Komödien und Harlequinaden, 1721 auch

---

<sup>301</sup> Vgl. Avery, "Dancing and Pantomime", 132-133, der Wirtschaftsbücher der Bühnen zitiert.

<sup>302</sup> Vgl. Avery, "Dancing and Pantomime", 129.

<sup>303</sup> Vgl. Fiske, *English Theatre Music*, S. 75.

<sup>304</sup> Vgl. Sybil Rosenfeld, *Foreign Theatrical Companies in Great Britain in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century* (London: Printed for the Society for Theatre Research, 1955), S. 6.



mit Tragödien von Racine, Corneille und Moliere<sup>305</sup>. Die Zahl der von diesen Truppen aufgeführten neuen Stücke ist ablesbar in der Tabelle auf S. 192: Außer in den Spielzeiten 1722/23 (kein Stück) und 1723/24 (kein Stück) ist die Zahl immer zweistellig, das Minimum liegt bei 11 (1725/26), das Maximum bei 45 (1721/22).

Damit bietet sich folgendes Bild von der Londoner Bühnenlandschaft um 1725: Es gibt vier Bühnen, von denen zwei, Drury Lane und Lincoln's Inn Fields, auch englische Sprechtheaterstücke zeigen, das Publikum aber vor allem mit lange laufenden Pantomimen/Harlequinaden ohne gesprochenen Text, aber mit Musik, ins Theater holen. Die dritte Bühne, das King's Theatre im Haymarket, ist ein reines Opernhaus; hier zeigt die Royal Academy of Music aufwendig inszenierte italienische Opern für ein reiches Publikum. Die vierte Bühne, das Little Theatre im Haymarket, also in räumlicher Nachbarschaft der Oper, gibt Konzerte und Aufführungen von Tänzen und Akrobaten<sup>306</sup> und dient gastierenden französischen und italienischen Komödiantentruppen für die Aufführung ihrer *commedia dell'arte*-Komödien und Harlequinaden, die, gleichgültig ob mit musikalischer Begleitung oder nicht, auf keinen Fall in die Kategorie 'englisches Sprechtheater' fallen.

## **4.2 Gedruckte Werkausgaben gegen Bühnenspektakel**

### Gay an Swift 1723: die Verdrängung antiker Autoren durch die Opernmode

Am 3.2. 1723, also noch vor dem Erfolg der beiden Faust-Harlequinaden im November des selben Jahres, schreibt John Gay einen Brief an Swift; ein Absatz gegen Ende dieses Schreibens ist aus zwei Gründen interessant: Erstens, weil hier mehrere rekurrente Motive der Angriffe auf die Oper in den 1720ern formuliert werden, zweitens, weil hier die antiken Autoren Homer, Vergil und Cäsar in die Position dessen gestellt werden, was von der Oper verdrängt wird. An diesen zweiten Punkt wird im Weiteren die Betrachtung eines opernkritischen Stichs von Hogarth von 1724 anschließen, um zu zeigen, wie dort ein gedruckter Kanon englischer Dramatiker den hohen, aber durch die Opernmode bedrohten Status zugesprochen bekommt, den bei Gay die antiken Autoren haben.

---

<sup>305</sup> Vgl. Rosenfeld, *Foreign Theatrical Companies*, S. 12.

<sup>306</sup> Vgl. Fiske, *English Theatre Music*, S. 2.

Nachdem Gay Swift von Kontakten mit Congreve, Arbuthnot und Pope und von Papes Arbeit an einer Shakespeare-Ausgabe berichtet hat, wendet er sich dem Thema der städtischen Öffentlichkeit zu und beschreibt, wie die Oper als Bühnenaufführung und als Konversationsgegenstand die Aufmerksamkeit eines in der Bezeichnung "the town" homogen erscheinenden Publikums auf sich zieht:

As for the reigning Amusement of the town, tis entirely Musick. real fiddles, Bass Viols and Haut boys not poetical Harps, Lyres, and Reeds. Theres no body allow'd to say I sing but an Eunuch or an Italian Woman. Every body is grown now as great a Judge of Musick as they were in your time of Poetry. and folks that could not distinguish one tune from another now daily dispute about the different Styles of Hendel, Bononcini, and Attilio. People have now forgot Homer, and Virgil & Caesar, or at least they have lost their ranks, for in London and Westminster in all polite Conversation's, Senesino is daily voted to be the greatest man that ever liv'd.<sup>307</sup>

Die zentrale Opposition ist hier die zwischen Musik und Poesie, und die Kernaussage ist 'Die Musik verdrängt die Poesie aus der ihr zustehenden öffentlichen Rolle'. Die Öffentlichkeit, die Gay beschreibt, entsteht in einem Publikum, dessen zentrale Tätigkeit ein nicht sachkundiges, aber allgemein akzeptiertes und sogar erwartetes Sprechen-über und Urteilen-über ist. Gays Äußerung legt den Schwerpunkt der Kritik an der Oper auf dieses Publikum, weniger auf die Oper an sich – Gay sagt nicht, daß die Opernkomponisten Handel, Bononcini und Attilio schlecht seien, sondern daß die Oper dadurch schädlich wirke, daß sie die Aufmerksamkeit des Publikums in die falsche Richtung lenke, nämlich in die eines dilettantischen Konversierens und Urteilens über die Oper.

Oper und antike Autoren unterscheiden sich in diesem Absatz implizit dadurch, wieviel solches Urteilen des Publikums über sich sie zulassen. Wenn Gay beschreibt, wie das Publikum über die Qualität der Opernkomponisten streitet, und es dann heißt "Senesino is daily voted to be the greatest man that ever liv'd", so beschreibt er hier die Oper und die Opersänger als ein Phänomen, über das das Publikum ein Urteil abgibt, dessen Urteilscharakter von allen Publikumsmitgliedern als legitim anerkannt wird. Mit dieser Legitimität des Urteilens über die Oper kontrastiert der Status der antiken Autoren Homer, Vergil und Caesar – über antike Autoren dieses Ranges ist

---

<sup>307</sup> *The Correspondence of Jonathan Swift, Vol. II*, ed. David Woolley (Frankfurt/Main: Lang, 2001), Brief Nr 575, S. 445-448, hier S. 447.

nicht zu urteilen, sondern sie sind zu lesen, damit der Leser von ihnen belehrt wird. In Gays Konstrastierung schwingt mit, daß eben dieser Charakter der Alten es möglich macht, daß die Oper sie aus der Aufmerksamkeit des Publikums verdrängt: Für ein Publikum, dessen Aktivität das unsachverständige Urteilen ist, haben diese Autoren keinen Reiz, ein solches Urteilen ist nur möglich im Raum der Oper, nicht aber in dem der antiken Literatur.

Ein Jahr später, im Februar 1724, erscheint Hogarths Stich "Masquerades and Operas" im Verkauf. Hier ignoriert das in Opern und Harlequinaden strömende Publikum nicht Homer, Vergil und Caesar, sondern die gedruckten Werke der Dramatiker Congreve, Dryden, Otway, Shakespeare und Addison, die im Vordergrund als Altpapier auf einer Schubkarre liegen und von einem Mann als "Waste Paper" zum Verkauf angeboten werden, ohne daß eine der Figuren auf dem Stich Notiz davon nähme. Zusätzlich zu diesen Büchern befindet sich auf dem Schubkarren die Nummer 95 der Zeitschrift *Pasquin*, die sich gegen den auf dem Stich in dem Gebäude im Hintergrund karikierten Palladianismus ausspricht; diese Zeitschrift wird in der zweiten Fassung des Stichts ersetzt durch ein Buch mit der Aufschrift "Ben John[son]".<sup>308</sup> In der Nummer 107 des *Pasquin* vom 4.2.1724 findet sich folgender Angriff auf Opern und Harlequinaden:

Between the fashionable *Gout* for Opera's on the one hand, and the more unaccountable curiosity for I know not what on the other, all Taste and Relish for the manly and sublime Pleasures of the Stage are as absolutely lost and forgotten, as though such Things had never been. Custom indeed so far prevails, the Play (in Point of order only) precedes the Dance; but 'tis visible that Audience languishes through the whole representation, and discovers the utmost Impatience till *Harlequin* enters, to relieve them from the Fatigue of Sense, Reason, and Method, by his most incomprehensible Dexterities.<sup>309</sup>

Es scheint, daß *Pasquin* eine Zeitschrift ist, die sich des öfteren als Verteidiger des Englischen gegen eine schädliche Wirkung fremder Kulturprodukte positioniert, und es ist anzunehmen, daß sie in genau dieser Funktion auf dem Schubkarren neben den Werken der englischen Dramatiker liegt.

---

<sup>308</sup> Vgl. die Erläuterungen zu "Masquerades and Operas" bei Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works* (London: The Print Room, 3<sup>rd</sup> ed. 1989), S. 47-49.

<sup>309</sup> Zit nach *The London Stage, Vol. II, 1*, S. clxxv.



*Could new dumb Faustus, to reform the Age,  
Conjure up Shakespear's or Ben Johnson's Ghost,  
They'd blush for shame, to see the English Stage  
Debauch'd by foolries, at so great a cost.*

*What would their Manes say, should they behold  
Monsters and Masquerades, where usefull Plays  
Adorn'd the fruitfull Theatre of old,  
And Rival Wits contended for the Bays.*

*Price, 1 Shilling. 1724*

Hogarth, Masquerades and Operas (1724), erste Fassung.

Im graphischen wie inhaltlichen Mittelpunkt des Sticks steht der schon erwähnte Schubkarren mit den Werken der Dramatiker Congreve, Dryden, Otway, Shakespeare und Addison. Dieser Schubkarren wird von niemanden beachtet – die meisten der Figuren haben ihm den Rücken zugewandt, weil sie sich in das Opernhaus im Haymarket, in dem auch Maskenbälle stattfinden (links), oder in die Faust-Harlequinade (rechts) drängeln. Die Menschenmengen auf beiden Seiten bilden eine kompakte Masse; die Menge vor dem Opernhaus wird an einem Seil geführt von einem Narren und einem Satyr, der ein Stück Papier mit der Aufschrift "1000" schwenkt – 1000 Pfund ist die Höhe des jährlichen Zuschusses des Hofes an die Royal Academy of Music. Über dem Eingang des Opernhauses hängt eine unten mit "Operas" bezeichnete Fahne, auf der zu sehen ist, wie drei Männer vor Cuzzoni und den beiden Ka-

straten Senesino und Berenstadt<sup>310</sup> knien und einer von ihnen sagt "Pray accept 8000 l." – eine ironische Behandlung der hohen Gehälter der Opernstars. Neben dieser Fahne ist ein Schild, auf dem "Faux<sup>s</sup> Dexterity of Hand" angepriesen wird – Fawks, der tatsächlich im Opernhaus im Haymarket auftrat, würde heute mit seinen Taschenspielertricks und Puppenvorführungen am ehesten auf einem Jahrmarkt zu finden sein.

Ebenso wie auf der linken Seite Heidegger, der Organisator von Opern und Maskenbällen, aus einem erhöhten Fenster hinuunterschaute auf die Masse der Besucher, die ihm seinen Gewinn einträgt, ist rechts auf der selben Höhe Harlequin zu sehen. Auf dem Schild über seinem Kopf steht "DR FAUSTUS is here", umrahmt von einem Drachen und einer Windmühle – beides kommt in der Faust-Harlequinade in Lincoln's Inn Fields vor: Am Ende der Aufführung frißt der Drache Faust; die Windmühle dient Faust dazu, einen Müller auf einem ihrer Segel zu fixieren, während er mit seiner Frau schäkert.

Im Hintergrund ist das auf ein Tor und eine lange fensterlose Mauer reduzierte Haus Lord Burlingtons zu sehen, eines Anhängers italienischer Kunst und Förderers Handels; die Inschrift "Academy of Arts" ist gekrönt von den Statuen Michelangelos, Raphaels und des Architekten William Kent, der italienische Muster der Architektur verfiel.

Die Unterschrift des Stichs formuliert das Thema der Verdrängung englischen Dramas durch fremde textlose Spektakel auf traditionelle Weise: Shakespeare und Johnson fungieren als Referenzpunkte für die englische Bühne, deren Nützlichkeit und Vernunftorientiertheit hier betont wird. Oper und Harlequinade werden abgewertet als "Monsters"; sie erscheinen hier nicht nur als poetologische Monstrositäten, sondern auch als reale Monstrositäten in Form der Figuren, die sie auf die Bühne bringen – der Kastrat Senesino und der Harlequin.

Dieser Aussage der Unterschrift korrespondiert auf dem Stich das Wegwerfen der gedruckten Dramen Shakespeares, Drydens, Otways, Congreves und Addisons. In diesen Werken ist hier die englische Bühne materialisiert – sie bilden einen Kanon des englischen Dramas, den es gegen die erfolgreichen Spektakel auf der Bühne zu verteidigen gilt. Diesen Kanon gab es um 1700 so nicht. Abschnitt 3.5 hat gezeigt,

---

<sup>310</sup> Vgl. zu diesen Personen die entsprechenden Einträge im *Biographical Dictionary*.

wie erst um 1710 ein *manly Shakespeare* in der Abgrenzung vom Musiktheater zur Gründerfigur eines englischen Dramas erhoben wurde; die anderen Autoren waren um 1700 noch mehr oder weniger Zeitgenossen. Es scheint, daß sich zwischen etwa 1710 und 1725 ein Kanon englischer Dramatiker etabliert, in dem auch der kaum verstorbene Addison einen Platz findet; die Kanonisierungsbewegung schreitet innerhalb dieser wenigen Jahre fort von dem hundert Jahre früheren Shakespeare zu Dramatikern, die erst sehr kurz vorher aufgehört haben, Zeitgenossen zu sein.

Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man betrachtet, von welchen Autoren in dieser Zeit Werkausgaben erschienen. Die Existenz einer Werkausgabe ist ein wichtiger Aspekt der Kanonisierung, umso mehr, wenn der Autor in diesem Rahmen zusätzlich biographisiert wird<sup>311</sup>, wie es bei der Shakespeare-Ausgabe 1709 der Fall war (vgl. Abschnitt 3.5). Eine chronologische Auflistung von Dramensammlungen der Jahre 1604 bis 1721<sup>312</sup>, in deren Titel das Wort "Works" vorkommt, zeigt eine deutliche Entwicklung : 1616 erscheinen Jonsons *Workes* in einem Band, 1640 und 1641 in drei Bänden; 1673 erscheinen Davenants *Works*, 1692 noch einmal Jonsons *Works* in einem Band, 1704 Ethereges *Works*. Nach dem Erscheinen von Shakespeares *Works* 1709 folgt dann eine Welle von Werkausgaben verschiedener Dramatiker, oftmals gibt es im Abstand weniger Jahre neue Werkausgaben derselben Person:

1710 Congreve

1711 Farquhar, Beaumont and Fletcher, Behn,

1712 Otway

1713 Lee, Southerne, Wycherley

1714 Farquhar, Shakespeare

1715 Etherege, Buckingham

1716 Jonson

1717 Otway, Dryden

1718 Farquhar

1719 Congreve

1720 Rowe, Shadwell

1721 Addison

---

<sup>311</sup> Vgl. Paulina Kewes, *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710* (Oxford: Clarendon Press, 1998), S. 182.

<sup>312</sup> Eine chronologische Liste liefert Kewes, *Authorship and Appropriation*, S. 236-246.

Die Bücher auf dem Schubkarren in "Masquerades and Operas" tragen also alle die Namen von Dramatikern, deren erste Werkausgaben zwischen 1709 und 1721 erschienen<sup>313</sup>. Die Form, die die Opposition von Oper und Harlequinaden einerseits und englischem Drama andererseits auf Hogarths Stich annimmt, ist nicht mehr die von zwei Theaterformen, die beide primär auf der Bühne ihre Existenz haben und dort miteinander konkurrieren. Vielmehr ist die Opposition nun asymmetrisch. Auf der einen Seite stehen Opern, die auf italienisch gesungen werden und im Druck keine englische Übersetzung des Librettos haben, und Harlequinaden, die ebenso wie die Oper kein Sprechtheater sind: Dort, wo ein englischer Text vorkommt, wird dieser Text gesungen, und wenn Harlequinaden gedruckt werden, verlieren sie dadurch, daß ihre spektakuläre Materialität auf der Bühne nicht in den Druck überführbar ist. Auf der anderen Seite steht ein englisches Drama, das in Werkausgaben gedruckt vorliegt. Die Häufung solcher Werkausgaben nach 1709 läßt vermuten, daß dieses Drama auf dem Buchmarkt eine Position gewinnt als Menge von Texten, die zwar aufgeführt werden können und sollen, primär aber ihren Weg in die Öffentlichkeit nehmen als im Druck fixierte Texte eines nationalen dramatischen Kanons, die in der individuellen Lektüre zu rezipieren und zu erarbeiten sind. Diese Neupositionierung des Dramas ist ein weiterer Schritt in dem Prozeß, in dessen Verlauf das Drama zur Literatur wird: Wurde um 1705 das englische Sprechtheater, wie es auf der Bühne aufgeführt wurde, zur Poesie erklärt und im selben Zug die Oper aus der Poesie ausgeschlossen, wird nun das englische Drama ein Teil der *gedruckten* nationalen Poesie.

### ***4.3 Varianten der Behandlung von Oper, effeminacy und Sodomie um 1727***

In den im Folgenden betrachteten Texten aus den Jahren um 1727 lassen sich verschiedene Varianten der Behandlung von Oper, *effeminacy* und Sodomie feststellen. Diese Varianten lassen sich unterscheiden anhand des Kriteriums, wie sie zwei Oppositionen miteinander verbinden: Eine poetologische Opposition, in der 'Männlichkeit' mit vernünftigem nationalen Sprechtheater und *effeminacy* mit rein unterhalten-

<sup>313</sup> Man kann mit Recht einwenden, daß es von Shakespeare schon frühere Werkausgaben gab. Die Replik, daß diese Ausgaben nicht als *Works* betitelt sind, ist weniger stichhaltig als die, daß erst Shakespeares *Works* von 1709 biographische Angaben, Kommentare und Erläuterungen schwieriger Wörter und Stellen boten. Vgl. Hume, "Before the Bard".

den Spektakeln korreliert ist, und eine sexuelle Opposition, die *effeminacy* als Fehlen von Männlichkeit definiert über Sodomie und diese *effeminacy* der Figur des *Molly* zuschreibt. In beiden Oppositionen ist das Unmännliche immer das Fremde aus Italien, das englische Männlichkeit verdrängt – die kulturdifferenzierende Funktion des Sprechens über *effeminacy* ist konstant, variabel ist der Grad der Nähe, den die Texte zwischen *effeminacy* und Sodomie behaupten.

Das wenige, das heute über die sodomitische Subkultur Londons im frühen 18. Jahrhundert bekannt ist, stammt vornehmlich aus Berichten über Prozessen wegen Sodomie. Nach den Schüben der Sodomieverfolgung um 1709, die getragen wurden von den *Societies for the Reformation of Manners*, sind erst wieder 1721 solche Prozesse belegt<sup>314</sup>. Dieser Verlauf mit der Lücke zwischen 1709 und den frühen 1720ern läuft parallel mit dem Verlauf der Angriffe auf die Oper als *effeminate*: Zwischen 1714 und den frühen 1720ern finden solche Angriffe nur sehr vereinzelt statt, ab etwa 1723 erhöhen sich dann Zahl und Intensität dieser Angriffe, die nun gegen die Oper und gegen die Harlequinade als Verstöße gegen eine Norm des englischen Sprechtheaters gerichtet sind. Aus dieser Parallelität der Verläufe liesse sich eine These ableiten, daß in Phasen intensiver parteipolitischer Kontroverse das Sprechen über die Bedrohung durch eine von außen kommende Unmännlichkeit an Funktionalität gewinnt: Nach 1714 ist die Whig-Dominanz gesichert, Umfang und Intensität der parteipolitischen Kontroverse reduzieren sich sehr stark, ebenso wie die Angriffe auf die Oper. Nach der *South Sea Crisis* 1720 und dem Aufstieg Walpoles intensiviert sich die politische Kontroverse, und 1725 beginnt die Opposition gegen Walpole mit einer breit angelegten parlamentarischen und publizistischen Offensive – ebenso nehmen Zahl und Intensität der Angriffe auf Oper und Harlequinade zu. Dies erscheint folgerichtig, wenn man zwei Dinge bedenkt: Erstens, welches politische Potential das Sprechen über eine Bedrohung englischer Männlichkeit spätestens seit dem 17. Jahrhundert hat; zweitens, welche wichtige Rolle die Londoner Bühnen als Ort städtischer Öffentlichkeit und als eines englischen Nationaldramas haben. Das Sprechen über das Eindringen fremder Unmännlichkeit auf der Bühne ist eine Möglichkeit, für ein breites Publikum eine Bedrohung des Englischen zu behaupten und sich selbst als Verteidiger des Bedrohten zu positionieren.

---

<sup>314</sup> Vgl. die chronologische Auflistung Nortons: Rictor Norton, (Ed.), *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 23 February 2007  
<<http://www.infopt.demon.co.uk/eighteen.htm>>.



Dieselbe Möglichkeit bietet das Sprechen über Sodomie: Im frühen 18. Jahrhundert finden sich Schübe dieses Sprechens an den Zeitpunkten, an denen die parteipolitische Kontroverse an Intensität zunimmt – kurz vor 1710 die Auseinandersetzung zwischen Whigs und Tories vor dem Erdrutschsieg der Tories in der Unterhauswahl, um 1725 die Auseinandersetzung zwischen Walpole-Regierung und Opposition. Das heißt nicht, daß die politischen Parteien dieses Sprechen über Sodomie initiieren oder fördern würden, aber es deutet darauf hin, daß in Zeiten intensiver parteipolitischer Auseinandersetzung das politische Potential des Sprechens über eine Bedrohung englischer Männlichkeit durch das Fremde verstärkt aktualisiert wird.

In den 1720ern geht der Angriff auf fremdes Schauspiel chronologisch dem Angriff auf die Sodomie voran, knüpft aber nach 1726 an diesen an: 1726 findet ein *raid* statt auf einen wichtigen Treffpunkt der Londoner sodomitischen Subkultur, *Mother Clap's Molly House*; in der Folge kommt es zu einer Welle von Festnahmen, Prozessen und Verurteilungen, darunter drei Todesstrafen<sup>315</sup>, und es erscheint eine Welle von Texten, die die Sodomie als große Gefahr für England behandeln – oft, indem sie explizit Bezug nehmen auf diese Prozesse und Verurteilungen. In diesen Texten erscheint der sodomitische effeminierte *molly*, der bestrebt ist, in jeder Hinsicht eine weibliche Identität anzunehmen, als die Figur, in der sich die Bedrohung englischer Männlichkeit durch das Fremde manifestiert. *Effeminacy* hat sich damit tiefgreifend gewandelt gegenüber dem, was im 17. Jahrhundert als *effeminacy* behandelt wurde. Dort ging es im Sprechen über *effeminacy* darum, daß die Männlichkeit eines Mannes durch seine auf eine Frau gerichteten Begierden reduziert wird, also um einen Verlust semantischer Merkmale; in den 1720ern fügt das Sprechen über *effeminacy* dem so bezeichneten *molly* semantische Merkmale hinzu: Die Annahme weiblicher Identität in Kleidung, Körpersprache und Sprachverhalten und den Wunsch, mit anderen *mollies* Sodomie zu treiben. Es wäre wohl übertrieben, diesen Umstand zum Beleg zu machen für einen Wandel vom *one-sex model* zu einem *two-sex model*, in dem es zwei inkommensurable Geschlechter gibt. Aber es ist unbestreitbar, daß es in diesen Texten der 1720er, am schärfsten formuliert wohl in *Plain Reasons*, eine Grenze gibt zwischen zwei Geschlechtsidentitäten 'männlich' und 'weiblich', die die ganze Person formen und bestimmen, und daß *effeminacy* dort ist, wo ein Mann aufgrund verweichlichender Erziehung oder vererbter Degeneriertheit diese Grenze zum

---

<sup>315</sup> Vgl. Norton, *Mother Clap's Molly House*, S. 66f.

Weiblichen überschreitet und Sodomie treibt. Die Texte beschreiben einen solchen *molly* oft als jemanden, der sofort an seinem Verhalten zu erkennen ist, weil sich in diesem Verhalten sein vom Trieb bestimmtes Wesen zeigt:

As for the *Mollies*, they are as conspicuous by their Actions, as a Fellow in former Times by the Brand and Mark in their Cheek: They cannot pass by an handsome, plump-fac'd Youth without discovering their Functions by their ridiculous Gestures; as a Quack or Mountebank is known by his *Merry Andrew*, so are they discern'd by their Folly and loose Behaviour.<sup>316</sup>

Der logische Bruch in der Figur des *molly* ist hier ebenso sichtbar wie der Umstand, daß dieser Bruch gleichgültig zu sein scheint: Wenn der *effeminate molly* jemand ist, der eine weibliche Identität annehmen will, müßte er als Sodomit ausschließlich passiver Partner sein; tatsächlich wird er hier und in anderen Texten beschrieben als jemand, der auch junge Männer zur wohl passiven Sodomie bewegen will, womit er der Aktive wäre, mithin eine 'männliche' Rolle einnimmt –es scheint, daß eine Unterscheidung aktiv/passiv im Sprechen über Sodomie und die *effeminacy* des Sodomiten keine Rolle spielt bzw. ignoriert wird. Relevant am Sprechen über Sodomie, *molly* und *effeminacy* scheint das Motiv der Verdrängung englischer Männlichkeit durch das *Italian vice* der Sodomie zu sein.

Vier Texte aus den Jahren um 1727 zeigen vier Varianten davon, wie zu diesem Zeitpunkt die *effeminacy* des Sodomiten mit der *effeminacy* der Oper verbunden werden kann und wie poetologischer und sexueller Inhalt von *effeminacy* miteinander in Verbindung gebracht werden können: Der *Craftsman* von 1727 erwähnt die Sodomie überhaupt nicht, sondern vertritt einen traditionellen *effeminacy*-Begriff, der *effeminacy* ausschließlich als einen durch Orientierung am eigenen Lustempfinden verursachten Mangel an patriotischen Gefühlen behandelt. Das andere Extrem bildet Swifts Versuch, in der Zeitschrift *The Intelligencer* 1728 die Rezeption der *Beggar's Opera* zu steuern; Swift behandelt Sodomie und Oper undifferenziert als Aspekte von "*Italian Effeminacy, and Italian Nonsense*"<sup>317</sup> – Oper und Sodomie sind hier ein-

---

<sup>316</sup> *The Weekly Journal: or, the British Gazetteer*, 14.5.1726; zit. nach Rictor Norton, (Ed.), "Letters from Phyloginus, 1726", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 22 April 2000 <<http://www.infopt.demon.co.uk/1726phil.htm>>; 15.2.2007.

<sup>317</sup> Jonathan Swift, *The Intelligencer*, Nr. III (1728), in Jonathan Swift, *Irish Tracts, 1728-1733*, ed. Herbert Davis (Oxford: Blackwell, 1955), S. 32-37, hier S. 37.

ander gleich unter dem Aspekt der Fremdheit, eine sexuelle Identität des Sodomiten wird nicht angesprochen.

In zwei anderen Texten läßt sich dagegen feststellen, daß der poetologische Aspekt von *effeminacy* ebenso auftritt wie die *effeminacy* des Sodomiten: In Careys *Faustina, or a Satyr on the Luxury and Effeminacy of the Age* (1726) gibt es ebenso wie in *Plain Reasons for the Growth of Sodomy* (um 1728) einen Bruch zwischen diesen beiden Aspekten. Bei Carey ist der Aspekt der kulturellen Differenz im Bereich der Künste primär, die *effeminacy* des Sodomiten ist auf diese Behandlung aufgepfropft. In *Plain Reasons* ist die *effeminacy* des Sodomiten das zentrale Thema, aber dort, wo im Text der Angriff auf die Oper beginnt, findet ein Bruch statt, und *effeminacy* wird zum Ort der primär poetologischen Kontrastierung von kanonischem englischem Sprechtheater und italienischer Oper.

Der *Craftsman* und Swift im *Intelligencer* stehen in der selben politischen Position: Sie schreiben aus oppositioneller parteipolitischer Position gegen Walpole. Beide begegnen sich darin, daß sie die in der Aufführung auf der Bühne manifeste Alterität der italienischen Oper ins Zentrum stellen und Sodomie gar nicht erwähnen (*Craftsman*) bzw. die Sodomie erwähnen, aber nicht vom Rest italienischer Kultur unterscheiden (Swift). Der *Craftsman* und Swift sprechen nicht über eine sexuelle Identität des Sodomiten, sondern über eine globale Verdrängung des Englischen durch das Italienische, für die sie die Regierung Walpole verantwortlich machen. Damit stehen sie in der Traditionslinie des 17. Jahrhunderts, die in den ersten Kapiteln dieser Arbeit im Mittelpunkt stand: Eine oppositionelle Position wirft der Regierung (damals die Stuart-Monarchie, nun die Regierung Walpole) vor, im Rahmen einer politischen Unterwerfungsstrategie die Vernichtung englischer Männlichkeit durch fremde Bühnenspektakel anzustreben. Dieser Vorwurf ist im 17. Jahrhundert wie 1727 ein Unterpunkt des übergeordneten Vorwurfs, daß der Gegner die Nation England zu zerstören suche. Damit gehört er in den Bereich der politischen Auseinandersetzung, in dem die Funktion des Sprechens über Sodomie sich kaum entfalten kann: Bei aller Öffentlichkeitswirksamkeit des Sprechens über Sodomie wäre wenig gewonnen, wenn man die Regierung Walpole direkt für die Sodomie verantwortlich machen würde – ein solcher Angriff wäre zu unrealistisch, um ernstgenommen zu werden, und würde es wohl im Gegenteil leichtmachen, diesen Vorwurf der haltlosen Übertreibung zu zeihen. Andererseits ist es in der politischen Auseinandersetzung noch

1727 möglich und angebracht, dem Gegner eine Zerstörung der Nation England durch Einführung des fremden Schauspiels vorzuwerfen, wenn dies auf eine Art erfolgt, die explizit die antike Tradition des *luxury*-Motivs aufruft: Der *Craftsman* zitiert ein Plato-Zitat Ciceros (vgl. S. 25) über die kulturzerstörende Wirkung fremder Musik ebenso wie den Bericht Herodots über Kyros' Effeminierung der Lyder, der schon 1640 bei Milton eine wichtige Rolle spielte (S. 268f.), und er führt als Exempel für den Untergang von Nationen durch *luxury* die Perser, Sparta und Rom an, um gleich darauf die Hoffnung zu formulieren, daß England nicht zu dieser Liste hinzukommt (S. 266).

Careys *Faustina* und die *Plain Reasons* entfernen sich von dieser antiken Tradition dadurch, daß sie die Sodomie als *Italian vice* in ihre Behandlung kultureller Differenz einbeziehen (Carey) bzw. zum zentralen Aspekt dieser Differenz machen (*Plain Reasons*). Beide Texte haben außerdem gemeinsam, daß sie nicht unmittelbar an der parteipolitischen Auseinandersetzung teilnehmen. Somit liegt es nahe, anzunehmen, daß die alternative Option, die sie wählen, für Texte angebracht ist, die eben durch diese parteipolitische Nicht-Position gekennzeichnet sind. Das Ziel von *Faustina* und *Plain Reasons* ist ein anderes als das des *Craftsman* und Swifts: Die beiden Texte sprechen die selbe parteipolitisch indifferente Massenöffentlichkeit von Lesern und Käufern an, an die sich die Zeitungsberichte und Pamphlete über die Sodomie richten.

*Faustina* und *Plain Reasons* stellen einen Kontrast von vergangener englischer Männlichkeit und gegenwärtiger *effeminacy* der Sodomiten in den Mittelpunkt – ein Aufrufen antiker Topoi erfolgt nur marginal. Die beiden Texte konzentrieren sich darauf, eine Londoner Gegenwart zu beschreiben, in der die modische Beliebtheit der italienischen Oper auf eine Stufe gestellt wird mit der als um sich greifende Seuche beschriebenen Sodomie. Kulturelle Alterität der Oper und sexuelle Alterität der sodomitischen *mollies* erscheinen hier als gleichrangige Aspekte einer Zerstörung englischer Männlichkeit im Raum großstädtischer Sozialität, die das Fremde dem Englischen vorzieht. Gleichzeitig aber ist in den Texten dort, wo die Oper als *effeminate* behandelt wird, eine poetologische Schicht als Substrat feststellbar. Hier folgt die Opposition von Sprechtheater und Oper dem traditionellen Muster, das dem Sprechtheater eine vernunftgemäße Textzentriertheit und der Oper einen defizitären Charakter als textlose Musik zuschreibt, ohne daß die Alterität der Oper mit der Sodomie

verbunden wird. Vor allem in *Plain Reasons* zeigt sich in dem Kapitel, in dem die Oper behandelt wird, eine Zweisträngigkeit von zwei Oppositionen: Die Opposition zwischen dem Kanon des englischen Dramas und den textlosen Spektakeln der Oper und der Harlequinade taucht im Verlauf des Textes auf als Teil der Opposition zwischen dem englischen Familienvater, Soldaten und Bürger und dem Sodomiten. Das Kapitel aber, in dem die Oper angegriffen wird, ist für den heutigen Leser dann auch ohne Berücksichtigung des Themas 'Sodomie' literaturgeschichtlich verständlich, wenn dem Leser die Geschichte und die Funktionen des Angriffs auf das fremde Schauspiel seit der elisabethanischen Zeit bekannt sind.

## Schlußgedanken

### (Un-)Männlichkeit und Macht

Abschnitt 1.4. dieser Arbeit hat dargelegt, daß die untersuchten Texte einer antiken Tradition folgen, in der das Sprechen über Männlichkeit und ihre Bedrohung ein Teil des Sprechens über kulturelle Differenz ist. Die Textanalysen haben dann gezeigt, daß dieses Sprechen über ein männlichkeitsbedrohendes fremdes Schauspiel immer als Faktor politischer Auseinandersetzungen über Machtverteilungen innerhalb der Nation fungierte. Im Blick auf vorliegende Arbeit läßt sich prägnant zusammenfassen: Das Sprechen über bedrohte Männlichkeit und kulturelle Differenz und über kulturelle Kontakte mit anderen Nationen hat seinen Ort in der kontroversen Verhandlung politischer Machtstrukturen.

Dieser Zusammenhang von Männlichkeit und Macht wird von der Gender-Forschung seit ihren Anfängen konstatiert, aber gerade in der englischsprachigen Forschung wird der Vorwurf der Unmännlichkeit oft reduziert auf ein Mittel der Legitimierung von bestehender Macht. Repräsentativ für diese Tendenz ist eine Aussage Kuchtas, der in Bezug auf die politischen Auseinandersetzungen im England des des 17. und 18. Jahrhunderts behauptet "men in power used the label of effeminacy to directly exclude from power all other men – men of other classes, as well as men with alternative sexual practices"<sup>318</sup>. Diese Behauptung ist ebenso eingängig wie kurzschlüssig - vorliegende Arbeit hat gezeigt, daß vor allem oppositionelle politische Positionen über eine Bedrohung nationaler Männlichkeit sprechen. Kuchta selber weist im weiteren Verlauf seiner Untersuchung<sup>319</sup> darauf hin, daß die Opposition gegen die Stuart-Monarchie dieser *effeminacy* vorwarf, scheint aber keinen Widerspruch zu sehen zwischen diesem Umstand und der Behauptung "men in power used the label of effeminacy to directly exclude from power all other men". Es gibt verschiedene Möglichkeiten, mit diesem Widerspruch umzugehen. Eine Möglichkeit wäre, auf die vielen Erscheinungsformen und die Uneinheitlichkeit von 'Macht' hinzuweisen - man könnte sagen, daß die politisch-institutionelle Macht der Stuart-Monarchie etwas anderes sei als die propagandistische Macht, die die Opposition gegen diese Monarchie über die Öffentlichkeit hat. Damit wäre ein Auseinanderfallen von verschiedenen Formen von Macht behauptet, und es wäre

<sup>318</sup> David Kuchta, *The Three-Piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550-1850* (Berkeley: University of California Press, 2002), S. 11.

<sup>319</sup> Ebd., S. 52-53.

möglich, zu sagen, daß der Vorwurf der *effeminacy* immer von einer Position aus erhoben würde, die sich im Hinblick auf eine dieser Formen von Macht in einer dominanten Position befände. Dieses Vorgehen scheint aber die Dinge unnötig zu verkomplizieren, um die These von einer stabilen Verbindung zwischen dem Vorwurf der *effeminacy* und der Ausübung von Macht zu retten. Andererseits besteht der Wert einer solchen Perspektive darin, auf die Komplexität politischer Machtverteilungen hinzuweisen und zu warnen vor der Aufstellung von klaren, aber inadäquaten Oppositionen zwischen Macht und Unterdrückung. An jedem beliebigen gegebenen Zeitpunkt gibt es viele Formen von Macht, die von unterschiedlichsten Instanzen gegenüber unterschiedlichsten Gegenübern ausgeübt werden - einige dieser Formen sind der historischen Untersuchung zugänglich, andere nicht.

Eine zweite Möglichkeit, mit dem bei Kuchta deutlich werdenden Widerspruch umzugehen, wird von vorliegender Arbeit nahegelegt. Jedesmal, wenn in den untersuchten Texten jemand oder etwas als *effeminate* angegriffen wird, wird der oder das Betreffende aus der Nation ausgeschlossen als fremd, als unvereinbar mit dem nationalen Eigenen und als Bedrohung für die Nation. Aber diejenigen, die diesen Angriff vorbringen, sind nicht einfach einer 'herrschenden Gruppe' zuzurechnen. Die Macht, die dort ausgeübt wird, wo der Vorwurf der *effeminacy* erhoben wird, ist möglich, weil sie sich legitimiert durch die Selbstpositionierung als Verteidiger der bedrohten Nation. Die wichtige Frage ist: *Wer* wird in welchen Situationen von wem als *effeminate* angegriffen? Mit anderen Worten: Wer schließt wen als fremd aus der Nation aus?

Der Mainstream der Gender-Forschung würde hier mit einer Antwort aufwarten, die keineswegs falsch ist, aber für viele Zwecke ungenau. Kern dieser Antwort wäre die normative Männlichkeit des Bürgers, die sich mit der Aufklärung durchsetzt, zwei getrennte Sphären von zwei inkommensurablen Geschlechtern errichtet und von der eigenen Position einer hegemonialen Männlichkeit aus sowohl höhere (einen dekadenten Adel) als auch niedrige (eine unzivilisierte Arbeiterschaft) Schichten als unbürgerlich und unmännlich von der Macht ausschließt. Der Angriff auf das fremde Schauspiel wäre in dieser Perspektive ein Aspekt der Durchsetzung bürgerlicher Normen von Geschmack, kultureller Legitimität und Bildung.

Wie gesagt ist diese Antwort keineswegs falsch, aber sie abstrahiert von spezifischen historischen Situationen auf eine Ebene, auf der relevante Unterschiede

verlorengehen, indem sie eine homogene Bürgerlichkeit als Träger des Angriffs auf *effeminacy* zeichnet. Nötig ist es, genau hinzusehen, wer sich wo wie gegenüber wem als Verteidiger dieser Bürgerlichkeit äußert - für die vorliegende Arbeit ergibt sich dann ein Bild, in dem gerade diejenigen dies tun, die nicht in einer stabilen Machtposition sind, und die in ihren Texten die Situationen, in denen sie sich äußern, beschreiben als solche, in denen eine falsche Verteilung politischer Macht die Nation bedroht. Es ist für die Forschung ein einfacher, nicht unangebrachter Schritt, hier Bedrohung von Nation und Bedrohung von Bürgerlichkeit ineinzusetzen - wer *effeminacy* angreift, positioniert sich damit als Verteidiger von Werten, die das Bürgertum mit der Nation gleichsetzen, und legitimiert damit seinen Machtanspruch. Das Ausschlaggebende am *effeminacy*-Vorwurf ist meines Erachtens, daß er basiert auf der Macht des Bezugspunkts 'Nation', aber nicht gebunden ist an eine dominante Machtposition. Die lokale Multifunktionalität dieses Vorwurfs ist das, was es lohnenswert macht, ihn zu untersuchen. Gegenüber einem geistesgeschichtlich ausgerichteter Ansatz, der Äußerungen über *effeminacy* betrachtet als unproblematische Produkte großer epochenspezifischer 'Weltsichten' oder 'Vorstellungen' von Männlichkeit (vgl. beispielsweise zu Pocock S. 23), und gegenüber einem Ansatz, der davon ausgeht, daß nur eine herrschende Gruppe sich selbst Männlichkeit zuschreibt, besteht der Vorteil einer Betrachtung kleiner Zeiträume und spezifischer Situationen, in denen von *effeminacy* gesprochen wird, darin, daß politisch-ideologische Heterogenität und lokale historische Phänomene nicht eingeebnet werden.

#### Die Londoner Bühnen des frühen 18. Jahrhunderts und die anglistische Literaturgeschichte

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zum Prozess der Ausbildung eines kanonischen englischen Sprechtheaters legen es nahe, zwei Fragen anzuknüpfen: die Frage nach dem Verhältnis der heutigen Literaturwissenschaft zur spezifischen Medialität der Bühne und die Frage nach dem Verhältnis zwischen den gegenwärtigen nationalen Philologien und der Internationalität von Schauspielproduktion und -rezeption der Frühen Neuzeit.

Die Literaturwissenschaft, insbesondere die deutschsprachige, neigt stark dazu, die Produktions-, Aufführungs- und Rezeptionszusammenhänge des Schauspiels gene-



rell zu marginalisieren. Dieser Befund wird bestätigt, wenn man sich damit befaßt, was um 1700 auf den Londoner Bühnen dem Publikum geboten wurde. Wer etwas darüber erfahren will, wird zunächst die Bände von *The London Stage* konsultieren und dort auf viele Informationen stoßen. Wer in ein- oder auch mehrbändigen deutschsprachigen oder englischsprachigen Literaturgeschichten sucht, wird dort meistens einer Auflistung einiger kanonischer Stücke Drydens oder Congreves oder Addisons *Cato* begegnen - darüber, daß die Londoner Bühnen der Zeit dem Publikum musikalische Darbietungen ebenso anbieten wie Seiltänzer und Opern, erfährt er nur in seltenen Fällen etwas. Ohne die *London Stage* würde er wahrscheinlich sehr lange im Glauben leben, daß die Londoner Bühne um 1700 eine schlecht beleuchtete Version heutiger Stadttheater sei, die allabendlich klassisches Bildungsgut oder, oberflächlich betrachtet ganz im Gegenteil, 'junges Theater' mit kritischen Stücken junger Autoren zeigen.

Der Mainstream der Literaturwissenschaft tut ausschließlich das, was nach 1700 eine Form des Umgangs mit dem Schauspiel wurde, nämlich Schauspiele als gedruckte literarische Texte in stiller interpretierender Lektüre zu lesen. Damit wird das perpetuiert, was nach 1700 als eine neue Art des Umgangs mit dem Theater durchgesetzt wurde, ohne daß dabei die historischen Prozesse, die zu dieser Lage geführt haben, in der nötigen Klarheit ins Bewußtsein kommen. Der Literarizitätsbegriff weiter Bereiche der Literaturwissenschaft und die Fachgrenzen der nationalen Philologien verschleiern die Geschichte ihres eigenen Zustandekommens und die Geschichte der Entwicklung der nationalen Literaturen, die ihr Gegenstand sind. In universitären Seminaren zum englischen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts wird man vielleicht mitgeteilt bekommen, daß Gays *Beggar's Opera* 1728 die italienische Oper vernichtend parodiert und von der Londoner Bühne vertrieben habe - darüber, daß das ganze 18. Jahrhundert hindurch die italienische Oper im King's Theatre am Haymarket ein wichtiger Treffpunkt der Londoner Oberschicht blieb, wird man kaum etwas hören: Das gehört in den Bereich der Musikgeschichte.

So hat eine Geschichte der Londoner Bühne zu rechnen mit zwei der Literaturwissenschaft immanenten Problemen. Zum einen bleiben die Aspekte der Produktions- und Aufführungspraxis unterbelichtet. Das auf unteren Stufen universitärer Ausbildung übliche Modell 'literarischer Kommunikation' mit einem Sender und einem Empfänger greift hier nicht: Es gibt keinen gedruckten Text, in dem ein Autor eine

Botschaft in Literatur verpackt und an einen Empfänger sendet; vielmehr entsteht jedes Stück in einem komplizierten Prozeß, in dem die kommerziellen Interessen des Bühnenmanagements ebenso in Anschlag zu bringen sind wie die von der konkurrierenden Bühne gezeigten Stücke, wie die Wünsche des Publikums nach guter Unterhaltung und wie die Fähigkeit des Dramatikers, diese verschiedenen Ansprüche zu berücksichtigen<sup>320</sup>. Einer anglistischen Literaturwissenschaft, die sich auf kanonische Dramatiker und gedruckte, als Literatur vorliegende und zu lesende Stücke konzentriert, wird selten die Relevanz der bühnengeschichtlichen Realität des frühen 18. Jahrhunderts erfassen. Daß es auf der Londoner Bühne der 1720er durchaus üblich ist, auf das aufgeführte Stück, es mag etwas von Shakespeare, Dryden oder Otway sein, eine Harlequinade folgen zu lassen, daß diese Harlequinade das Publikum weitaus mehr interessiert als das aufgeführte Stück und daß dieses Publikumsinteresse sich an der Theaterkasse in barer Münze niederschlägt, wird ihr eher als amüsanter Kuriosum erscheinen denn als eine ernstzunehmende Gegebenheit.

Ganze Arbeit haben die Autoren des frühen 18. Jahrhunderts geleistet, als sie die Oper aus dem Gebiet der englischen Poesie ausgliederten - heute erscheint uns die Trennung von Literatur und Musik als ebenso selbstverständlich wie die von englischem Drama und italienischer Musik. Das ist das zweite Problem: Die modernen Fachgrenzen sowohl zwischen Literatur- und Musikwissenschaft als auch zwischen den nationalen Philologien verschleiern neben vielem anderen auch die bühnengeschichtlichen Realitäten der Zeit um 1700. *Eine* Möglichkeit des Umgangs mit dieser Sachlage besteht darin, die Textgrundlage für Analysen systematisch zu erweitern, indem die informationstechnischen Möglichkeiten der Gegenwart systematisch genutzt werden.

Die Keimzelle der vorliegenden Arbeit war eine Datenbank-Recherche in einer Volltextdatenbank: eine Eingabe des Stichworts *effeminacy* führte zu den Texten der Whig-Dramatiker, die im zweiten Kapitel behandelt werden, und zur Feststellung, daß auch in den 1720ern *effeminacy* eine Rolle spielt im Angriff auf Oper und Harlequinade. Ohne diese Volltextdatenbank wäre die Arbeit nie entstanden - oder nur in einer Form, die mit der jetzigen wenig zu tun hätte. Der große Vorteil von Volltext-

---

<sup>320</sup> Vgl. zur analogen Inadäquatheit eines solchen Sender-Empfänger-Modells für die Romanproduktion des frühen 18. Jahrhunderts Olaf Simons, *Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde: Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720* (Amsterdam: Rodopi, 2001), S. 103.

datenbanken ist, daß sie die Texte, die sie enthalten, völlig undifferenziert behandeln: Für eine Suchanfrage ist es irrelevant, ob der Text, in dem ein gesuchtes Stichwort vorkommt, von einem kanonischen Autor stammt und 'Literatur' ist oder nicht, ob er in den universitären Bereich der Literaturgeschichte oder den der Musikgeschichte gehört - die Software sucht zunächst nur nach Übereinstimmungen von Zeichenfolgen und nichts anderem. Damit ist prinzipiell die technische Möglichkeit gegeben, das gesamte gedruckte Archiv eines Zeitraums oder eines geographischen Raums präsent zu haben, im Hinblick auf bestimmte Fragestellungen zu strukturieren und das so strukturierte Teilkorpus in elektronischer Form weiterzuverbreiten - zusammen mit den Ergebnissen der Analyse und den Thesen, die man dazu aufstellt.

Daß die erfaßten Texte nicht von selbst in eine Datenbank gelangt sind, ist offensichtlich - jemand muß Geld bereitgestellt haben für technisches Material und, je nach Qualität der Drucke, für Personal, das die Texte eintippt, oder für OCR-Software und die Nachbearbeitung der von dieser automatisch konvertierten Texte. Projekte dieser Art sind anspruchsvoll, langwierig und teuer- umso dankbarer sollte man die Möglichkeiten nutzen, die sie eröffnen. Mit genau dieser Thematik befaßt sich das folgende Zitat. Mit ihm wird zum ersten Mal in dieser Arbeit die Rede sein von 'Kulturwissenschaft' und "*cultural turn*". Das Folgende ist zu lesen als eine Skizze dessen, was durch gegenwärtige Technik möglich geworden ist:

So könnte auf der Grundlage von Volltext-Datenbanken eine kulturwissenschaftliche Forschung realisiert werden, deren Beiträge tatsächlich aufeinander aufbauen, anstatt - wie gegenwärtig - nur verschiedene thematische und historische Gebiete abzugrasen. Es wäre Sache des Wissenschafts- und besonders auch des wissenschaftlichen Publikationsbetriebs, der Leistung, die in der Erschließung neuer Textkorpora beruht, durch die Ermutigung und Bereitstellung adäquater publizistischer Formate zu ihrem verdienten Lohn zu verhelfen. Wenn der *cultural turn* zu einem nachhaltig erfolgreichen Projekt werden soll, müßten wissenschaftliche Betreuer und Institutionen, aber auch Geldgeber und Verleger in diese Richtung denken und wirken. Texte veralten nicht, Thesen schon. Eine CD mit den erschlossenen Texten und dazu ein schmales, aber intelligentes und lesbares Bändchen mit Thesen: vielleicht wäre das die glücklichste Vision einer zukünftigen Literaturwissenschaft.<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur 1 (Tübingen: Francke, 2005), S. 328.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Addison, Joseph, *Works, vol. II: Remarks on Several Parts of Italy, &c. In the Years 1701, 1702, 1703* (Birmingham: Tonson, 1761).
- Baglivi, Giorgio, *The Practice of Physick[...]* (London: Printed for Andr. Bell, 1704).
- "Britannia and Raleigh", in *Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse, 1660-1714. Vol. I: 1660-1678*, ed. George DeF. Lord (New Haven/London: Yale University Press, 1963), S. 228-236.
- A Comparison between the Two Stages: A Late Restoration Book of the Theatre*, ed. Staring B. Wells (Princeton: Princeton University Press, 1942).
- The Craftsman: Being a Critique on the Times. The Third Edition* (London: Printed for R. Francklin, 1727).
- A Defence of Liberty against Tyrants*, ed. Harold J. Laski (New York: Burt Franklin, 1924; repr. 1972).
- Dennis, John, *An Essay upon Publick Spirit, being a Satyr in Prose upon the Manner and Luxury of the Times, The Chief Sources of our present Parties and Divisions* (London: Printed for Bernard Lintott, 1711).
- Dennis, John, *Iphigenia. A Tragedy [...]* (London: Richard Parker, 1700).
- Dennis, John, *Rinaldo and Armida: A Tragedy [...]* (London: Printed for Jacob Tonson, 1699).
- Dennis, John, *The Critical Works, vol. I*, ed. E.N. Hooker (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1939).
- Dryden, John, *Works, Vol. XIII: Plays*, ed. Maximilian E. Novak (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984).
- Dryden, John, *Works, Vol. XV: Plays*, ed. Earl Miner (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1976).
- Eliot, Thomas, *The Dictionary of syr Thomas Eliot knyght* (London: Berthelet, 1538).
- Gildon, Charles, *The Life of Mr. Thomas Betterton, the Late Eminent Tragedian* (London: Printed for Robert Gosling, 1710; repr. London: Frank Cass, 1970).
- Gill, Jeremiah, *A Sermon Preach'd before the Society for Reformation of Manners, in Kingston upon Hull, September the 25th, M.DCC* (London: Printed for A. and J. Churchill, 1701).
- Gosson, Stephen, Arthur F. Kinney, *Markets of Bawdrie: The Dramatic Criticism of Stephen Gosson*, Salzburg Studies in English Literature, Elizabethan Studies, 4 (Salzburg: Institut für englische Sprache und Literatur, 1974).
- Gottsched, Johann Christoph, *Ausgewählte Werke. Sechster Band, zweiter Teil. Versuch einer Critischen Dichtkunst: Anderer Besonderer Theil*, hrsg. Joachim Birke, Brigitte Birke (Berlin/New York: de Gruyter, 1973).

- Gottsched, Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, RUB 9361 (Stuttgart: Reclam, 1972).
- [Granville, George,] *The British Enchanters: or, No Magick like Love. A Tragedy*. (London: Printed for Jacob Tonson, 1706).
- Herodot, *The Famous History of Herodotus* (London: Printed by Thomas March, 1584).
- Lee, Nathaniel, *Lucius Junius Brutus*, ed. John Loftis (London: Arnold, 1967).
- Mandeville, Bernard de, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions [...]* (London: Printed and Sold by Dryden Leach, 1711).
- Marvell, Andrew, *Poems and Letters*, ed. H. M. Margoliouth, *Third Edition, vol. I: Poems*, rev. Pierre Legouis (Oxford: Clarendon Press, 1971).
- Marvell, Andrew, *Poems*, ed. Herschel Margoliouth (Oxford: Clarendon Press, <sup>3</sup>1973).
- Milton, John, *Complete Prose Works, I: 1624-1642*, ed. Don. M. Wolfe (New Haven/London: Yale University Press, 1953).
- Milton, John, *Complete Prose Works, III: 1648-1649*, ed. Merritt Y. Hughes (New Haven/London: Yale University Press, 1962).
- Milton, John, *Complete Prose Works, vol. VII: 1659-1660*, rev. ed., ed. Robert W. Ayers (New Haven/London: Yale University Press, 1980).
- Norton, Rictor, (Ed.), "Newspaper Reports for 1707," *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. 11 August 2000, updated 9 February 2003;
- Norton, Rictor, (Ed.), "The Woman-Hater's Lamentation, 1707", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 1 Dec. 1999  
<<http://www.infopt.demon.co.uk/hater.htm>>; 15.2.2007.
- Norton, Rictor, (Ed.), "A Full and True Account, 1709", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. 1 December 1999; updated 3 January 2001  
<<http://www.infopt.demon.co.uk/trial09.htm>>; 15.2.2007.
- Norton, Rictor, (Ed.), "Letters from Phyloginus, 1726", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 22 April 2000  
<<http://www.infopt.demon.co.uk/1726phil.htm>>; 15.2.2007.
- Otway, Thomas, *Venice Preserved*, ed. Malcolm Kelsall (London: Arnold, 1967).
- Plain Reasons for the Growth of Sodomy in England: To which is added, the Petit Maitre, An Odd Sort of An Unpoetical Poem, in the Trolly-Lolly Stile* (London: Printed for A.Dodd and E. Nutt [um 1728]).
- Poetical Miscellanies, Consisting of Original Poems and Translations. By the best Hands.* Publish'd by Mr. Steele. (London: Jacob Tonson, 1714).
- Rowe, Nicholas, "Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespeare" (1709), in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith (Oxford: Clarendon Press, <sup>2</sup>1963), S. 1-22.

- Sedley, Charles, *Antony and Cleopatra: A Tragedy* (London: Printed for Richard Tonson, 1677; repr. London: Cornmarket Press, 1969).
- Shower, John, *A Sermon Preach'd to the Societies for Reformation of Manners, in the Cities of London and Westminster, Nov. 15. 1697* (London: Printed for John Lawrence, 1698).
- Sidney, Algernon, *Court Maxims*, ed. Hans W. Blom, Eco Haitsma Mulier, Ronald Janse (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Sidney, Philip, *Miscellaneous Prose*, ed. Katherine Duncan-Jones, Jan van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973).
- Steele, Richard, *The Tender Husband*, ed. Calhoun Winton (London: Arnold, 1967).
- Stillingfleet, Edward, *Reformation of Manners, the true Way of Honouring God [...]* (London: Printed and Sold by H. Hills [1700?]).
- Swift, Jonathan, *The Intelligencer*, Nr. III (1728), in Jonathan Swift, *Irish Tracts, 1728-1733*, ed. Herbert Davis (Oxford: Blackwell, 1955), S. 32-37.
- Swift, Jonathan, *The Correspondence, Vol. II*, ed. David Woolley (Frankfurt/Main: Lang, 2001).
- The Temple of Love: A Pastoral Opera. English'd from the Italian. All sung to the same Musick.*  
By Signior J. Saggione. [...] Written by Mr. Motteux. (London: Printed for Jacob Tonson, 1706).
- Vindiciae contra tyrannos: Sive, De Principiis in Populum, Populique in Principem, legitima potestate*, Stephano Iunio Bruto Celta, Auctore. Edimburgi, Anno M.D.LXXIX.
- [Vischard de Saint-Real, Caesar] *A Conspiracy of the Spaniards Against the State of Venice*. Out of French (London: Printed by J.D. for Richard Chiswel, 1675).
- Wallis, John, "A Letter of Dr. John Wallis, to Mr. Andrew Fletcher; concerning the strange effects reported of Musick in Former Times, beyond what is to be found in Later Ages", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London for the Year 1698*, 297-303.
- [Ward, Ned] *The Second Part of the London Clubs* (London: Dutton, [1709?]).
- [Ward, Ned] *The Secret History of Clubs* (London: Printed, and Sold by the Booksellers, 1709).

## Sekundärliteratur

- Abgrenzung – Eingrenzung: Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung*, hrsg. Frank Lauterbach, Ulrike-Christine Sander (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004).
- Agnew, Jean-Christophe, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
- Antike Medizin: Ein Lexikon*, ed. Karl-Heinz Leven (München: C.H. Beck, 2005).
- Austern, Linda Phyllis, "'Alluring the auditorie to effeminacie': Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England", *Music and Letters* 74 (1993), 343-354.
- Avery, Emmett L., "Dancing and Pantomime on the English Stage, 1700-1737", *Studies in Philology* 31 (1934), 417-452.
- Avery, Emmett L., Arthur H. Scouten, "Introduction", in *The London Stage 1660-1800, Part I: 1660-1700*, ed. William Van Lennep (Carbondale/Illinois: Southern Illinois University Press, 1965), xxi-clxxv.
- Barker-Benfield, G.J., *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1992).
- Bartsch, Eberhard, Tapferkeit und Mannhaftigkeit von Homer bis zum Ende der klassischen Zeit, Phil. Diss. Göttingen 1967.
- Baßler, Moritz, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur 1 (Tübingen: Francke, 2005).
- Baumgarten, Jens, "Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen: Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos", in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, ed. Hartmut Kaufhütte, Teil I (Wiesbaden: Harrasowitz, 2000), S. 515-534.
- Belting, Hans, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: Beck, 1990).
- Blom, Hans W., Eco Haitsma Mulier, "Note on the text", in Algernon Sidney, *Court Maxims*, ed. Hans W. Blom, Eco Haitsma Mulier, Ronald Janse (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), S. ix-x.
- Boswell, Eleanore, *The Restoration Court Stage (1660-1702), with a particular Account of the Production of Calisto [1932]* (New York: Barnes & Noble, 1966).
- Braverman, Richard, *Plots and Counterplots: Sexual politics and the body politic in English literature, 1660-1730* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Bristow, Joseph, *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885* (Birmingham: Open

- University Press, 1995).
- Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV.* (New Haven/London: Yale University Press, 1992).
- Burling, William J., *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700-1737* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1993).
- Bushnell, Rebecca, *Tragedies of Tyrants: Political Thought and Theater in the English Renaissance* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1990).
- Canova-Green, Marie-Claude, "The English Court Masque", in *Spectaculum Europaeum: Theatre and Spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, ed. Pierre Béhar, Helen Watanabe-O'Kelly (Wiesbaden: Harrasowitz, 1999), S. 534-546.
- Chernaik, Warren, *The Poet's Time: Politics and Religion in the Work of Andrew Marvell* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- Claydon, Tony, *William III and the Godly Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Claydon, Tony, "The sermon, the 'public sphere' and the political culture of late seventeenth-century England", in *The English Sermon Revised: Religion, literature and history 1600-1750*, ed. Lori Ann Ferrell, Peter McCullough (Manchester/New York: Manchester University Press, 2000), 208-234.
- Clery, E.J., *The Feminization Debate in Eighteenth-Century England: Literature, Commerce and History* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004).
- Collinson, Patrick, *The Birthpangs of Protestant England: Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Houndmills: Macmillan, 1988).
- Cruickshanks, Eveline, 'Granville, George, Baron Lansdowne and Jacobite duke of Albemarle (1666-1735)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Sept. 2004; online edn. May 2006 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/11301>], 15.3.2007.
- Czennia, Bärbel, "Nationale und kulturelle Identitätsbildung in Großbritannien 1660-1750: Eine historische Verlaufsbeschreibung", in *Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung*, ed. Ulrike-Christine Sanders, Fritz Paul (Göttingen: Wallstein, 2000), S. 355-390.
- Czennia, Bärbel, "Nationale und kulturelle Identitätsbildung in Großbritannien, 1660-1750. Eine historische Verlaufsbeschreibung", <<http://www.elep.uni-goettingen.de/aufsatz.html>>, 16.1.2007.
- Danchin, Pierre, "'Italian' Performers on the English Stage in the Early Eighteenth Century (1701-27)" in Renzo S. Crivelli, Luigi Sampietro (eds), *Il passaggere italiano: Saggi sulle letterature di lingua inglese in onore di Sergio Rossi* (Rom: Bulzoni, 1994), S. 343-367.
- Danchin, Pierre, "The Foundation of the Royal Academy of Music in 1674 and Pierre Perrin's *Ariane*", *Theatre Survey: The Journal of the American Society for Theatre Research*, 25:1



- (1984), 55-67.
- Dowling, Linda, *Hellenism and Homosexuality in Victorian England* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1994).
- Eder, Franz X., *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, Becksche Reihe 1453 (München: Beck, 2002).
- Edwards, Catharine, *The Politics of Immorality in ancient Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Eglin, John, *Venice Transfigured: The Myth of Venice in British Culture, 1660-1797* (New York: Palgrave, 2001).
- Eighteenth-Century British Erotica Part II, vol. V: Sodomites, Mollies, Sapphists and Tommies*, ed. Rictor Norton (London: Pickering & Chatto, 2004).
- Eire, Carlos M. N., *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
- Carlos M. N. Eire, "The Reformation Critique of the Image", in *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, ed. Robert W. Scribner, Wolfenbütteler Forschungen, 46 (Wiesbaden: Harrasowitz, 1990), S. 51-68.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters: Eine Einführung. II: Vom 'künstlichen' zum 'natürlichen' Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung* (Tübingen: Narr, <sup>2</sup>1989).
- Fiske, Roger, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London: Oxford University Press, 1973).
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs* (Paris: Gallimard, 1984).
- Garnett, George, "Introduction", *Vindiciae contra tyrannos* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Georges, Karl Ernst, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, 2 Bde. (Hannover: Hahn, <sup>11</sup>1962).
- Gibson, Elizabeth, *The Royal Academy of Music 1719-1728: The Institution and its Directors* (New York/London: Garland, 1989).
- Gilman, Ernest B., *Iconoclasm and Poetry in the English Revolution: Down went Dagon* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).
- Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, revised by Henry Stuart Jones (Oxford: Clarendon Press, 1968).
- Gregg, Stephen H., "'A Truly Christian Hero': Religion, Effeminacy, and Nation in the Writings of the Societies for Reformation of Manners", *Eighteenth-Century Life* 25 (2001), 17-28.
- Greyerz, Kaspar von, *England im Jahrhundert der Revolutionen*, UTB 1791 (Stuttgart: Ulmer, 1994).
- Guibory, Achsan, *Ceremony and Community from Herbert to Milton: Literature, religion, and*

- cultural conflict in seventeenth-century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Halperin, David M., "Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität", in *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, ed. Andreas Kraß, edition suhrkamp 2248 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 171-220.
- Hammond, Paul, "The King's two bodies: representations of Charles II", in *Culture, Politics and Society in Britain, 1660-1800*, ed. Jeremy Black, Jeremy Gregory (Manchester/New York: Manchester University Press, 1991), S. 13-48.
- Hardin, Richard F., *Civil Idolatry: Desacralizing and Monarchy in Spenser, Shakespeare, and Milton* (Newark: University of Delaware Press, 1992).
- Harris, Michael, "Print and Politics in the Age of Walpole", in *Britain in the Age of Walpole*, ed. Jeremy Black (Houndmills: MacMillan, 1984; repr. 1994), S. 189-210.
- Hibbard, Caroline M., *Charles I and the Popish Plot* (Chapel Hill: University of Carolina Press, 1983).
- Highfill, Philip H., Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, 16 vols. (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973-1993).
- Hill, Christopher, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution* (London: Penguin, 1993).
- Hume, Robert D., "The Sponsorship of Opera in London, 1704-1720", *Modern Philology* 85 (1988), 420-432.
- Hume, Robert D., "Texts within Contexts: Notes toward a Historical Method", *Philological Quarterly* 71 (1992), 69-100
- Hume, Robert D., "Before the Bard: 'Shakespeare' in Early Eighteenth-Century London", *ELH* 64 (1997), 41-75.
- Jahn, Bernhard, *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)* (Tübingen: Niemeyer, 2005).
- Jones, J.R., *The First Whigs: The Politics of the Exclusion Crisis, 1678-1683* (London: Oxford University Press, 1961).
- Jones, Joseph Stephen Lowry, *A History of the Introduction and Development of Italian Opera and its Burlesques in England, 1705 – 1745* (Ph.D. Dissertation, University of Texas at Austin, 1975).
- Kenny, Shirley Strum, "Theatrical Warfare, 1695- 1710", *Theatre Notebook* 27 (1972), 130-145.
- Kenny, Shirley Strum, "Theatre, Related Arts, and the Profit Motive: An Overview", in *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*, ed. Shirley Strum Kenny (Washington: Folger

- Books, 1984), S. 15-38.
- Kenyon, John, *The Popish Plot* (London: Heinemann, 1972).
- Kersting, Wolfgang, *Niccolò Machiavelli* (München: C.H. Beck, <sup>2</sup>1998).
- Kewes, Paulina, *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710* (Oxford: Clarendon Press, 1998).
- Kilian, Eveline, *GeschlechtSverkehrt: Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending* (Königstein/Taunus: Helmer, 2004).
- Kinservik, Matthew J., "Theatrical Regulation during the Restoration Period", in *A Companion to Restoration Drama*, ed. Susan J. Owen (Oxford: Blackwell, 2001), S. 36-52.
- Knif, Henrik, *Gentlemen and Spectators: Studies in Journals, Opera and the Social Scene in Late Stuart London* (Helsinki: Finnish Historical Society, 1995).
- Knights, Mark, *Politics and Opinion in Crisis, 1678-1681* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Koebner, Thomas, "Zum Streit für und wider die Schaubühne im 18. Jahrhundert", in *Festschrift für Rainer Gruenter*, ed. Bernhard Fabian (Heidelberg: Winter, 1978), S. 26-57.
- Kolesch, Doris, *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* (Frankfurt/New York: Campus, 2006).
- Kraß, Andreas, "Queer Studies – eine Einführung", in *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, ed. Andreas Kraß, edition suhrkamp 2248 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 7-28.
- Kuhn, Barbara, *Mythos und Metapher: Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, Humanistische Bibliothek, Reihe I, Band 55 (München: Fink, 2003).
- Laqueur, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1990).
- Lauterbach, Frank, "Emanzipationstopik und Hyperkulturalität als Parameter der virtuellen Vernetzung literarischer und sprachlicher Alteritätsprogrammatis", in *Abgrenzung – Eingrenzung: Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung*, hrsg. Frank Lauterbach, Ulrike-Christine Sander (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), S. 163-184.
- Lenz, Hermann, *John Dennis: Sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur im Zeitalter der Königin Anna* (Halle: Niemeyer, 1913).
- Levine, Laura, *Men in women's clothing: Anti-theatricality and effeminization, 1579-1642* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Lindgren, Lowell, "Critiques of Opera in London, 1705-1719", in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell' eta barocca. Die ialienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und*

- Deutschland: Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII. Beiträge zum fünften internationalen Symposium über die italienische Musik im 17. Jahrhundert.* Ed. Alberto Colzani u.a. (Como: A.M.I.S., 1995), S. 145-165.
- Literarische Emanzipation in England von der Restauration bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, <<http://www.elep.uni-goettingen.de>>, 16.1.2007.
- Loewenstein, David, *Milton and the Drama of History: Historical Vision, Iconoclasm, and the Literary Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- The London Stage, Part 2, Volume I: 1700-1717*, ed. Emmett L. Avery (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1960).
- Love, Harold, *Scribal Publication in Seventeenth-century England* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
- Mackie, Erin Skye, *Market a la Mode: Fashion, Commodity, and Gender in the Tatler and the Spectator* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997).
- Maguire, Nancy Klein, "The duchess of Portsmouth: English royal consort and French politician, 1670-85", in *The Stuart Court and Europe: Essays in politics and political culture*, ed. R. Malcolm Smuts (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), S. 247-273.
- McFarlane, Cameron, *The Sodomite in Fiction and Satire, 1660-1750* (New York: Columbia University Press, 1997).
- McGeary, Thomas, "Music Literature", in *The Blackwell History of Music in Britain, IV: The Eighteenth Century*, ed. H. Diack Johnstone, Roger Fiske (Oxford: Blackwell, 1990), S. 397-421.
- McGeary, Thomas, "'Warbling Eunuchs': Opera, Gender, and Sexuality on the London Stage, 1705-1742", *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, 7:1 (1992), 1-22.
- McKenzie, Alan T., *Certain, Lively Episodes: The Articulation of Passion in Eighteenth-Century Prose* (Athens: University of Georgia Press, 1990).
- McKeon, Michael, "Historicizing Patriarchy: The Emergence of Gender Difference in England, 1660-1760", *Eighteenth-Century Studies* 28 (1995), 295-322.
- Michalski, Sergiusz, *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (London/New York: Routledge, 1993).
- Milhou, Judith, Robert D. Hume, "The Charter for the Royal Academy of Music", *Music and Letters* 67 (1986), 50-58.
- Müllenbrock, Heinz-Joachim, "Literarische Emanzipation in England im Kontext nationalkultureller Identitätsbildung von der Restauration bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts", in *Abgrenzung – Eingrenzung: Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung*, hrsg. Frank Lauterbach, Ulrike-Christine Sander (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), S. 518-546.

- Müllenbrock, Heinz-Joachim, *The Culture of Contention: A Rhetorical Analysis of the Public Controversy about the Ending of the War of the Spanish Succession, 1710-1713* (München: Fink, 1999).
- Mullett, Michael A., *The Catholic Reformation* (London: New York: Routledge, 1999).
- Münkler, Herfried, "Die Idee der Tugend: Ein politischer Leitbegriff im vorrevolutionären Europa", *Archiv für Kulturgeschichte* 73 (1991), 379-403.
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven: Yale University Press, 1986).
- Nevo, Ruth, *The Dial of Virtue: A Study of Poems of Affairs of State in the Seventeenth Century* (Princeton University Press, 1963).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 17 (London: Macmillan, 2001).
- Norton, Rictor, (Ed.), *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 23 February 2007 <<http://www.infopt.demon.co.uk/eighteen.htm>>.
- Norton, Rictor, *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England, 1700-1830* (London: GMP, 1992).
- O'Brien, John, "Harlequin Britain: Eighteenth-Century Pantomime and the Cultural Location of Entertainment(s)", *Theatre Journal* 50 (1998), 489-510.
- O'Brien, John, *Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment, 1690-1760* (Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2004).
- Owen, Susan J., *Restoration Theatre and Crisis* (Oxford: Clarendon Press, 1996).
- Paul, H.G., *John Dennis: His Life and Criticism* (New York: Columbia University Press, 1911).
- Paulson, Ronald, *Hogarth's Graphic Works* (London: The Print Room, 31989).
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Supplementband VI*, ed. Wilhelm Kroll (Stuttgart: Metzler, 1935).
- Pitkin, Hannah Fenichel, *Fortune is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli* (Berkeley: University of California Press, 1984).
- Pocock, J.G.A., *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1975).
- Pocock, J.G.A., *Virtue, Commerce, and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).
- Price, Curtis A., *Music in the Restoration Theatre. With a Catalogue of Instrumental Music in the Plays 1665-1713*, *Studies in Musicology* 4 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979).
- Price, Curtis A., "Political Allegory in late-seventeenth-century English Opera", in *Musical Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), S. 1-29.
- Pritchard, Jonathan, 'Dennis, John (1658-1734)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford

- University Press, 2004 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/7503>>, 3.2.2005.
- Radcliffe, David Hill, *Edmund Spenser: A Reception History* (Columbia, SC: Camden House, 1996).
- Rice, Colin, *Ungodly Delights: Puritan Opposition to the Theatre 1576-1633* (Allesandria: Edizioni dell' Orso, 1997).
- Rictor Norton, "The Gay Subculture in Early Eighteenth-Century London", *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Updated 27 May 2002. <<http://infopt.demon.co.uk/molly2.htm>>, 13.2.2007.
- Rosenfeld, Sybil, *Foreign Theatrical Companies in Great Britain in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century* (London: Printed for the Society for Theatre Research, 1955).
- Rousseau, G.S., *Enlightenment Crossings. Pre- and postmodern discourses: anthropological* (Manchester: Manchester University .Press, 1991).
- Sambrook, James, 'Gildon, Charles (c. 1665-1724)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/10720>>, 6.5.2005.
- Schnitzler, Norbert, *Ikonoklasmus – Bildersturm: Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts* (München: Fink, 1996).
- Schoenbaum, Samuel, *Shakespeare's Lives* (Oxford: Clarendon Press, 1991).
- Scott, Jonathan, "England's Troubles: Exhuming the Popish Plot", in *The Politics of Religion in Restoration England*, ed. Tim Harris, Paul Seaward, Mark Goldie (Oxford: Blackwell, 1990), S. 107-131.
- Sherbo, Arthur, 'Rowe, Nicholas (1674-1718)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 <<http://www.oxforddnb.com/view/article/24203>>, 6.5. 2005.
- Simons, Olaf, *Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde: Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720* (Amsterdam: Rodopi, 2001).
- Simons, Olaf, "Kulturelle Orientierung um 1700: Linien einer bislang nicht geschriebenen Literaturgeschichte", *Scientia Poetica* 9 (2005), 39-71.
- Sinfield, Alan, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (London: Cassell, 1994).
- Skrine, Peter, "Court and Theatre in Restoration England", in August Buch, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr (eds.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert: Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979*, (Hamburg: Hauswedell, 1981), S. 329-334.
- Spillane, John D., *The Doctrine of the Nerves: Chapters in the History of Neurology* (Oxford:

- Oxford University Press, 1981).
- Staves, Susan, *Players' Scepters: Fictions of Authority in the Restoration* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1979).
- Strahle, Graham, *An Early Music Dictionary: Musical Terms from British Sources, 1500-1740* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- Taylor, Carole Mia, *Italian Operagoing in London, 1700-1745* (Ph.D. Dissertation, Syracuse University, 1991).
- Trumbach, Randolph, "Sodomitical Subcultures, Sodomitical Roles, and the Gender Revolution of the Eighteenth Century: The Recent Historiography", in *'Tis Nature's Fault: Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, ed. Robert Maccubbin (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), S. 109-121.
- Trumbach, Randolph, "The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture, 1660-1750", in *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus, George Chauncey (New York: NAL, 1989), S. 129-140.
- Veevers, Erica, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and court entertainments* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Walkling, Andrew, "Masque and politics at the Restoration court: John Crowne's *Calisto*", *Early Music*, February 1996, 27-62.
- Watanabe-O'Kelly, Helen, "Barthold Feind, Gottsched, and *Cato* – or Opera Reviled", *Publications of the English Goethe Society* N.S. 55 (1985), 107-123.
- Weber, Harold, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II* (Lexington: University Press of Kentucky, 1996).
- Wells, William (ed.), *Spenser Allusions in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972).
- Whiting, George, "Political Satire in London Stage Plays, 1680-8", *Modern Philology* 28 (1930), 29-43.
- Wolf, Philipp, "The Emergence of National Identity in Early Modern England", in *Writing the Early Modern English Nation: The Transformation of National Identity in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*, ed. Herbert Grabes (Amsterdam: Rodopi, 2001), S. 149-172.
- Wolf, Philipp, *Einheit, Abstraktion und literarisches Bewußtsein: Studien zur Ästhetisierung der Dichtung, zur Semantik des Geldes und anderen symbolischen Medien der frühen Neuzeit Englands* (Tübingen: Narr, 1998).
- Womersley, David, "Introduction", in *Augustan Critical Writing*, ed. David Womersley (London: Penguin, 1997), xi-xliv.
- Worden Blair, "Marchamont Needham and the Beginnings of English Republicanism, 1649-1656",

- in *Republicanism, Liberty, and Commercial Society, 1649-1776*, ed. David Wootton (Stanford: Stanford University Press, 1994), S. 45-81.
- Yolton, John W., *Thinking Matter: Materialism in Eighteenth-Century Britain* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).
- Zook, Melinda S., *Radical Whigs and Conspiratorial Politics in Late Stuart England* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999).
- Zwicker, Steven N., "Virgins and Whores: The Politics of Sexual Misconduct in the 1660s", in *The Political Identity of Andrew Marvell*, ed. Conal Condren, A. D. Cousins (Aldershot: Scolar Press, 1990), S. 85-110.



## Lebenslauf

oliver.lobschat@web.de

\*23.05.1974 in London

1992 Abitur, Gymnasium Kolleg St. Blasien

SoSe 1996 – SoSe 2002 Studium der Englischen Literaturwissenschaft, Englischen Sprachwissenschaft und Neueren deutschen Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München; Abschluß Magister Artium

7/2007 Promotion zum Dr. phil. in Englischer Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München