

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch 1993, 85-98

(Vortrag bei den Shakespeare-Tagen in Wien am 12. April 1992)

Über den Applaus bei Shakespeare

Balz Engler

Der Applaus hat in der Forschung bisher wenig Beachtung gefunden, auch nicht in der Theaterwissenschaft.¹ Dort hat man sich vor allem für den organisierten Applaus, die Claque,² und, vorübergehend in den siebziger Jahren, für den Theaterskandal interessiert.³ Das liegt an vorherrschenden Auffassungen davon, was ein Werk und was die Rolle des Publikums im Theater sei. Umgekehrt kann uns gerade der Applaus, als Beispiel für das Handeln des Publikums, helfen, die Fragwürdigkeit dieser Auffassungen zu zeigen.

Wo das Publikum die Wissenschaft interessiert hat, war dies vor allem aus den Perspektiven der Soziologie und der Rezeptionsästhetik. Die soziologische Zusammensetzung des Publikums hat in den letzten zehn Jahren gerade in der Shakespeare-Forschung zu lebhaften Auseinandersetzungen geführt. Dabei gingen die Standpunkte weit auseinander, zwischen Shakespeares Theater als einer Vorausnahme demokratischer Zustände und als Ausdruck einer streng hierarchischen Gesellschaftsstruktur. Differenzierende Studien haben hier aber zu einer Beruhigung der Debatte geführt.⁴

1 Semiotische Studien blenden die Tätigkeit des Publikums oft einfach aus (z. B. E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., 2. Aufl. (Tübingen, 1988) und E. W. B. Hess-Lüttich, "How does the Writer of a Dramatic Text Interact with his Audiences," in R. Sell, Hg., *Literary Pragmatics* (London, 1991), S. 225-41. Die Interaktionsforschung, die diese vor zwanzig Jahren thematisierte, hat viel von ihrer Dynamik verloren; vgl. vor allem die Arbeiten von A. Paul, der sich auf M. Wekwerth beruft, z. B. "Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln." *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 23, 1 (1971), S. 55-77, S. a. G. Hiss, "Zur Aufführungsanalyse." In R. Möhrmann, Hg., *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung* (Berlin, 1990), S. 65-80.

2 Vgl. z. B. F. W. J. Hemmings, "Applause for the Wrong Reasons: The Use of Applications for Political Purposes in Paris Theatres, 1780-1830." *Theatre Research International*, 14 (1989), S. 256-70.

3 Vgl. zum Beispiel A. Paul, *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums: Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*. Diss. (München, 1969).

4 Vgl. zu den gegensätzlichen Positionen A. Harbage, *Shakespeare's Audience* (New York, 1941) und A. J. Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London* (Princeton, 1981); differenzierend vor allem A. Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642* (Cambridge, 1970) und *Playgoing in Shakespeare's London* (Cambridge, 1987).

In letzter Zeit gehen Studien des Publikums meist vom Modell der Rezeptionsästhetik aus.⁵ Dieses orientiert sich an der Literatur und fragt danach, wie der Text die Leser bei ihrer Lektüre anleitet. Bei der Übertragung auf das Theater wird dem Publikum ein wichtiger, aber eng umschriebener Platz zugewiesen. Es nimmt passiv auf; bei einem—zugegeben extremen—Experiment wurden Zuschauer an allerlei Messgerät angeschlossen und man stellte unter anderem fest, dass der Atemrhythmus der Schauspieler und der Zuschauer während intensiven Momenten synchron verlaufen.⁶ Das Publikum erscheint im Wortsinne als Lückenfüller — es füllt die Lücken, die ihm der Text zur freien Verfügung überlässt. Dieses Modell ist gerade im *performance criticism* von Shakespeares Dramen beliebt; dieser wird ja meist von Kritikern betrieben, die sich zwar intensiv für das Theater interessieren, aber vom Drama und der Literatur herkommen. Charakteristisch für diese Position ist, dass sie sich für den Text interessiert und auch das, was auf der Bühne aus ihm gemacht wird, aber nicht dafür, was das Publikum im Theater tut; dass sie den Text und die Inszenierung, nicht aber die Aufführung berücksichtigt. Die Formulierung dieser Position, die ich zur Illustration zitieren möchte, stammt zwar von einem Theaterwissenschaftler; sie ist aber, gerade wegen ihrer Betonung des Literarischen, typisch auch für die Shakespeare-Kritik. Klaus Lazarowicz beschreibt ein Dreistufenmodell:

Der *Autor* entwirft ein literarisches Zeichensystem besonderer Art, nämlich ein Theaterstück, das nicht an Leser, sondern an Schauspieler und Zuschauer adressiert ist. Die *Schauspieler* transformieren, heute meist unter Anleitung und Kontrolle eines Regisseurs, das literarische in ein szenisches Zeichensystem, das aus verbalen und non-verbalen Elementen besteht. Die Leistung der *Zuschauer* aber besteht darin, dass sie [...] die szenischen Informationen wahrnehmen, sie apperzipierend strukturieren und sie verstehend, auslegend und erlebend ihrem ästhetischen Erfahrungsbesitz einverleiben.⁷

⁵ S. Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception* (London, 1990), J. Hilton, *Performance* (London, 1986), Kapitel 6, K. Lazarowicz und Ch. Balme, Hg., *Texte zur Theorie des Theaters* (Stuttgart, 1991), S. 460-570.

⁶ Vgl. dazu H. Schälzky, "Empirisch-quantitative Methoden in der Publikumsforschung," in *Das Theater und sein Publikum*, hg. vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien, 1977), S. 362-73.

⁷ Lazarowicz und Balme, S. 133. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus K. Lazarowicz, "Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater," in *Das Theater und sein Publikum*, hg. vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien, 1977), S. 56-60.

Was Lazarowicz am gleichen Ort dem Publikum etwas geschwollen als "spektatorische Produktivität" zuschreibt, beschränkt sich ganz auf "das Bewusstsein des Zuschauers".⁸

Dazu sind drei Dinge zu bemerken: Es wird bei einem solchen Modell angenommen, das Publikum rezipiere passiv ein aufgeführtes Werk; es wird vernachlässigt, dass das Publikum durch sein Handeln, durch den Ausdruck von Zustimmung und Ablehnung, die Aufführung aktiv mitgestaltet. Es wird weiterhin angenommen, die ‚Rezeption‘ geschehe im Bewusstsein des einzelnen Zuschauers; es wird vernachlässigt, dass dieses Handeln nicht individuell, sondern sozial ist (entweder schliessen sich andere unserem Applaus an, oder wir hören einigermaßen beschämt auf). Und es wird schliesslich als selbstverständlich vorausgesetzt, dass der Text des Autors Ursprung und Quelle der Aufführung sei, die Quelle, aus der alles andere letztlich fliesst; dabei wird vernachlässigt, dass auch Texte und ihre Verwendung eine Geschichte haben.

Alle drei Annahmen, welche dieses Modell voraussetzt—die Passivität der Rezeption, ihre Individualität, und der Text als Quelle — sind, um es einmal so zu sagen, problematisch. Weshalb dies so ist, und welche Folgerungen daraus zu ziehen sind, darauf soll im folgenden anhand des Epilogs zum *Sturm* genauer eingegangen werden.⁹

Vor dem Epilog hat die Handlung des Stücks in gängiger Manier ihren Abschluss gefunden. Die Bösewichte sind bestraft oder haben bereut. Prospero hat seinem Zaubern abgeschworen und ist bereit, von seiner Insel in sein Herzogtum zurückzukehren. Er lädt seine Gäste ein, sich nun zusammzusetzen und einander Genaueres berichten über die seltsamen Dings, die sich zugetragen haben. Im Folio-Text, dem einzigen, den wir haben, folgt die Bühnenanweisung *Exeunt omnes*, ‚alle ab‘.

Bei einer Aufführung wird hier in der Regel der Applaus einsetzen. Der Sprecher des Epilogs kann diesem mit seiner direkten Anrede ans Publikum zuvorkommen; oder er kann etwas zuwarten und dann mit einer Geste um Ruhe bitten—für den *Epilogue, spoken by Prospero*. Der Folio-Text setzt diesen deutlich vom Vorangehenden ab; er wird auch von modernen Ausgaben nicht mehr zum fünften Akt gezählt.

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint. Now 'tis true,
I must be here confin'd by you,

⁸ Lazarowicz und Balme, S. 134.

⁹ Epiloge, in denen eine Figur des Stückes um Applaus bittet, finden sich natürlich auch anderswo bei Shakespeare, zum Beispiel in *AYL* und *AWW*. Eine besonders enge Parallele zum *Sturm* bietet Ben Jonsons *Epicoene*; dort werden Applaus und Heilung miteinander in Verbindung gebracht.

Or sent to Naples. Let me not,
 Since I have my dukedom got,
 And pardon'd the deceiver, dwell
 In this bare island by your spell,
 But release me from my bands
 With the help of your good hands.
 Gentle breath of your my sails
 Must fill, or else my project fails,
 Which' was to please. Now I want
 Spirits to enforce, art to enchant,
 And my ending is despair,
 Unless I be reliev'd by prayer,
 Which pierces so, that it assaults
 Mercy itself, and frees all faults.
 As you from crimes would pardon'd be,
 Let your indulgence set me free.¹⁰

Prospero besitzt die Macht seiner Magie nicht mehr; er ist ganz auf sich selbst gestellt. Es steht in der Macht des Publikums, ob er auf seiner Insel gefangen bleiben muss oder ob er heimkehren darf. Er bittet die Zuschauer, ihn nun nicht durch ihren Zauber weiter auf dem öden Eiland festzuhalten, sondern ihn mit ihren Händen, d. h. mit ihrem Applaus, von seinen Banden zu befreien.¹¹

10 Shakespeare wird zitiert nach G. B. Evans, Hg., *The Riverside Shakespeare* (Boston, 1974).

11 Lärm kann den Zauber brechen, wie wir aus dem Maskenspiel im vierten Akt (IV.! .59, 126-27) wissen. Das Gebet als Ausübung von Gewalt ist zu Shakespeares Zeit eine geläufige Vorstellung. Vgl. den Monolog des Claudius in *Ham.*, 111.3.36-72; F. Kermode, in der New Arden-Ausgabe des *Sturm* (London, 1954), zitiert in seiner Anmerkung das Sprichwort "Prayers like petards break open heaven gate" (M. P. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the 16th and 17th Centuries* [Ann Arbor, MI, 1950], P557). George Herbert schreibt in "Prayer I" (5-6): "Engine against th' Almighty, sinner's towre, / Reserved thunder, Christ-side-piercing spear," (C. A. Patrides, Hg., *The English Poems of George Herbert* [London, 1974], S. 70). Patrides verweist auf die gleiche Vorstellung in einer Predigt von Donne über die Busspsalmen (G. R. Potter and E. M. Simpson, Hg., *Complete Sermons*, 10 Bände [Berkeley und Los Angeles, 1953-62], Bd. 5, S. 364): "Prayer hath the nature of Violence; In the publique Prayers of the Congregation, we besiege God, saies Tertullian, and we take God Prisoner, and bring God to our Conditions; and God is glad to be straitned by us in that siege." (Diesen Hinweis verdanke ich Louis Schwartz und der Electronic Shakespeare Conference.) Die Gnade, ein Attribut Gottes bzw. des Königs, wird als in einer Burg oder Festung wohnend verstanden. Diese Vorstellung könnte auf jene der Stadt Gottes zurückgehen, wie sie in Psalm 46 beschrieben wird. Anderswo bei Shakespeare finden wir *gate(s) of mercy* (*3H6*, I.4.177; *H5*, III.3.10). In dieser Burg scheinen eigenartigerweise die

Der Epilog wirft Fragen auf, die mit unserem Thema nicht direkt zu tun zu haben scheinen. Wer spricht ihn? Ist es Prospero oder der Schauspieler, der seine Rolle gespielt hat und noch sein Kostüm trägt?¹² Oder lässt sich ein weiterer Sprecher bestimmen, eine von vielen möglichen, wechselnden Kombinationen und Verschmelzungen von Figur und Spieler? Gerade wegen dieser Unsicherheiten rückt eine weitere Möglichkeit in den Vordergrund: Spricht der Autor des Stücks, der Dramatiker Shakespeare, der in der Figur Prosperos, bzw. des Schauspielers, sich selbst allegorisch darstellt?¹³ Darauf könnte der Ernst der Anspielung auf das Vaterunser am Schluss deuten.¹⁴ Eine weitere Frage: Ist dieser seltsam kurzatmige Text, bei dem gereimter Vers und Syntax etwas unvermittelt nebeneinander her laufen, überhaupt von Shakespeare? Oder stammt er, wie gewisse andere Epiloge, von einem Verseschmied aus dem Umkreis des Theaters? Manche Kritiker waren dieser Meinung; einer von ihnen gab der Hoffnung Ausdruck, diese Zeilen stammten nicht von Shakespeare; sie seien so erbärmlich schlecht¹⁵— und gehörten entsprechend gar nicht zum Stück. Schliesslich eine Frage, welche die beiden anderen impliziert: Ist der Epilog überhaupt Teil des *Sturm* oder ist er— wie die Typographie des Erstdrucks anzudeuten scheint— eine Art Nachwort zu ihm?

Wir könnten bei der Analyse des Epilogs versuchen, verschiedene Möglichkeiten durchzuspielen, betreffend die Autorschaft, den Sprecher und den Status des Textes. Wir könnten versuchen, uns auf eine einzelne Antwort festzulegen. Wichtiger ist aber in unserem Zusammenhang, dass wir uns diese Fragen überhaupt stellen. Wir tun es, weil der Sprechende und seine Rede sich nicht in die Fiktion des Stücks fügen wollen. Sie überschreiten die Schwelle zwischen Aufführung und Nicht-Aufführung.¹⁶ Wir befinden uns in genau dem Bereich des Übergangs, der von der Forschung so gerne mit Schweigen übergangen wird. Der Epilog thematisiert so die Aufführung als Prozess—mit einem Ende, und also auch einem

Sünden, gefangen gehalten zu werden; aber *to free* heisst eben nicht nur 'befreien', sondern auch 'freisprechen von'.

12 Im Epilog zu *AYL* (V.4.18) wird explizit gemacht, dass der Schauspieler spricht.

13 Diese Parallele ist eine der beliebtesten Annahmen, manche würden sagen eines der beliebtesten Klischees der postromantischen Shakespeare-Interpretation. Peter Greenaways Film *Prospero's Books* arbeitet gerade diese Parallele deutlich heraus.

14 F. Kermode, Arden-Ausgabe, allgemeine Anmerkung zum Epilog.

15 E. E. Stoll, "The Tempest," *PMLA*, 47 (1932), S. 704.

16 Einen andern Aspekt dieses Übergangs behandelt Robert Smallwood in "Beginners please!", allerdings ganz am Verhältnis zwischen Text und Inszenierung. Die 'Inszenierung' bezeichnet dabei das, was aufgrund der Vorbereitungen der Schauspieltruppe in jeder Aufführung gleich bleibt, was also den jeweils spezifischen Beitrag des Publikums nicht berücksichtigen kann.

Anfang. Er thematisiert die Aufführung als Anlass, der dadurch definiert ist, dass auch das Publikum an ihm beteiligt ist.

Der Applaus macht Schwellen als Problem sichtbar—zwischen der Aufführung und dem, was nicht mehr zu ihr gehört. Wenn die Schauspieler beim Szenenapplaus innehalten und mit dem Weiterspielen abwarten, bis er abgeklungen ist—ist dies Teil der Aufführung oder hält auch diese inne? Gehört der Schlussapplaus zu ihr, oder hört sie mit den letzten gesprochenen Worten des Stückes auf?¹⁷ Applaus ist nicht, wie er meist verstanden wird, in erster Linie eine Geste der Zustimmung, sondern eine der Distanzierung,¹⁸ einer Distanzierung, die ein kritisches Urteil erst möglich macht. Wir befreien uns—and dies ist beim Szenenapplaus besonders deutlich—vom emotionalen Druck, der auf uns lastet. Der Applaus setzt als spontanes Handeln ein und verwandelt sich dann, mit dem Wachsen der zeitlichen Distanz, allmählich in ein kritisches.¹⁹

Dabei wird ein Prozess sichtbar, der auch ohne lärmendes Klatschen während einer Aufführung vor sich gehen kann. Das Publikum teilt sich selbst, aber auch den Schauspielern mit, was es erlebt; der Theaterraum ist voller Spannungen und Energien, die sich im Applaus entladen können. Szenenapplaus beflügelt—wie alle wissen, die schon einmal selbst Theater gespielt haben. Applaus an bestimmten Stellen, aber auch andere Äusserungen des Publikums, beeinflussen den weiteren Verlauf der Aufführung stark—wie alle wissen, welche an der gleichen Inszenierung, an verschiedenen Abenden, mit verschiedenem Publikum, teilgenommen haben.

Beim Applaus trennen sich Spieler und Publikum, treten sich gegenüber, geben sich Kenntnis voneinander, wenden sich als Produzierende einander zu. Dabei, das sei festgehalten, ist das Publikum nicht einfach als homogen zu sehen, auch wenn es sich im Lauf der Aufführung zu sozialem Handeln findet. Wenn die einen pfeifen, kann dies die andern durchaus zu Applaus provozieren.

Der Bannkreis, der die Fiktion der aufgeführten Geschichte möglich macht, wird aufgebrochen. Deshalb macht der Schlussapplaus die Aufführung als Anlass sichtbar, als ein Prozess, der eben nicht, wie dies gern angenommen wird, mit den ersten gesprochenen Worten beginnt und mit den letzten aufhört. Robert Smallwood in "Beginners please!" gibt Beispiele dafür, wie Inszenierungen vor dem Text beginnen; und es ist auch nicht Zufall, dass die Inszenierung des Schlussapplauses, die sogenannte Applausordnung, im heutigen Theater in den

17 Vgl. dazu T. Hawkes, "Telmah," in *That Shakespeareian Rag: Essays on a Critical Process* (London, 1986), 92-119, S. 95.

18 Vgl. B. O. States, "Phenomenology of the Curtain Call," *The Hudson Review* 39 (1981), 371-80.

19 A. Kotte macht mich darauf aufmerksam, wie sehr sich in diesem Punkt Applaus und Lachen im Theater gleichen.

Aufgabenbereich des Regisseurs, also zur Inszenierung gehört. Aber auch diese Übergänge sind wiederum in einen längeren Prozess eingebettet, den Richard Schechner untersucht hat: Er beginnt damit, dass sich Spieler wie Publikum auf die Aufführung vorbereiten, dass sie sich versammeln; und er hört damit auf, dass sie auseinandergehen und in ihr Alltagsleben zurückkehren.²⁰

Wenn sich solche Prozesse wiederholen, werden sie sehr rasch zu Ritualen. Diese schreiben einerseits ein gewisses Verhalten fest, verstärken aber auch jede Abweichung davon in ihrer Wirkung—eben zum Beispiel den Applaus auf offener Szene. Auch der Applaus ist, gerade im heutigen Theater, in hohem Masse ritualisiert: Am Schluss einer Schauspielaufführung wird applaudiert, weil eben applaudiert wird—auch wenn es keinen emotionalen Druck gibt, von dem man sich lösen müsste; auch wenn das Urteil die Hände eigentlich im Schoß ruhen lassen möchte; auch wenn man die Spieler nicht dazu ermutigen möchte, es nächstes Mal wieder gleich zu machen.

Nach allem, was wir wissen, reagierte Shakespeares Publikum direkter, auch heftiger, aber nicht grundsätzlich anders als das im heutigen Theater. Die Unterschiede sind leicht erklärbar: In Shakespeares Theater bewegte sich das Publikum auf den Stehplätzen ständig; die immer engeren Sitzreihen aber machen das Publikum immobil.²¹ Vor allem hält das Theaterpublikum heute bürgerliche Tugenden hoch, wie die Selbstbeherrschung; und es ist literarisch geprägt, was sich daran zeigt, dass heute die meisten Zuschauer, anders als Shakespeares Zeitgenossen, eine Inszenierung nur einmal besuchen.

Shakespeares Publikum nahm aktiv an den Aufführungen teil und hielt offensichtlich mit seinen Meinungen nicht hinter dem Berg.²² Es erwies sich oft als laut und undiszipliniert. Gegenstände wurden auf die Bühne geworfen, um den Beginn einer Aufführung zu beschleunigen, ja, in extremen Fällen, um die Aufführung eines andern Stücks zu erzwingen.²³ Aber es kann doch nicht immer so rüde zugegangen sein: Eine der

20 Vgl. dazu vor allem den Aufsatz "Toward a poetics of performance," in R. Schechner, *Performance Theory* (London und New York, 1988), S. 153-186. Deutsch in R. Schechner, *Theateranthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich* (Hamburg, 1990), S. 113-156.

21 Für Gurr's Ansicht (1970, S. 154), die Dunkelheit im Auditorium, wie sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Brauch ist, nehme den Zuschauern etwas von der Lust, sich selbst zu produzieren, spricht dagegen wenig. A. Kotte erinnert mich an seine Erfahrungen im Jugendtheater: Wenn es dunkel wird, beginnt das Tohuwabohu.

22 Gurr (1987), S. 47. Dabei gab es Unterschiede zwischen verschiedenen Typen des Theaters, etwa zwischen Globe und Blackfriars. In den offenen Amphitheatern wie dem Globe ging es etwas weniger gesittet zu und her als in den Hallentheatern wie dem Blackfriars, unter anderem, weil die höheren Eintrittspreise zu einer verschiedenen Publikumsstruktur führten.

²³ Gurr (1987), S. 46.

häufigsten Klagen betrifft das Öffnen von Haselnüssen während der Aufführung, ein Geräusch, das im dichten Gedränge nicht allzu laut sein konnte. Zumindest Momente gespannter Stille muss es gegeben haben.

Zustimmung wurde nicht nur mit Händeklatschen, sondern auch mit Zurufen kundgegeben.²⁴ Dafür gibt es viele Belege; auch der Epilog des *Sturm* deutet solche Zurufe an: "Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails".²⁵ Ablehnung wurde mit Geräuschen gezeigt—verbürgt sind Zischen, mit der Zunge Schnalzen,²⁶ Miauen²⁷ und Pfeifen—von hier kommt übrigens das Wort *catcall*. Darauf, dass das Publikum, zumindest bei Hofe, während der Aufführungen auch laufend Kommentare austauschte, gibt es viele Hinweise—am vertrautesten sind uns die Beispiele aus den Aufführungen, die in Shakespeares Dramen stattfinden.²⁸

In den Zeugnissen, die wir besitzen, wird die Funktion des Applauses als Urteilsspruch gedeutet. Shakespeares Zeitgenossen Ben Jonson und Thomas Dekker sagen dies ausdrücklich, und auch der Schluss des *Sturm* zeigt dies.²⁹ Dabei legen Jonson und Dekker Wert darauf, dass jeder einzeln und für sich urteilen müsse, und sich nicht dem Urteil "by contagion", durch Ansteckung, anschliessen dürfe.³⁰ Das Soziale des Applauses, auf das ich früher hingewiesen habe, lehnen sie also ab; Shakespeares Epilog lässt die Frage offen.

Wichtig ist nun allerdings eines: Die Angaben, die wir in dieser Sache über das Publikumsverhalten besitzen, stammen (ausser dort, wo die Behörden einschreiten mussten) mit wenigen Ausnahmen von Dramatikern, die das Publikum wegen seines unangemessenen Verhaltens kritisieren. Sie müssen also als Beiträge zu einer Auseinandersetzung verstanden werden, bei

²⁴ Vgl. "silver shouts of high lowd sounding fame" (William Fennor, zit. Gurr [1987], S. -15). Die Publikumsreaktionen beschränkten sich selbstverständlich nicht auf den Schluss der Aufführung, sondern es gab auch, nach Draytons Zeugnis "Showts and Claps at ev'ry little pawse" (*Idea*, Sonnet 47, zit. Gurr [1987], S. 45 und 215-16). Als der Hof 1632 Cambridge besuchte, gaben die Universitätsbehörden ausdrücklich Order, dass die Studenten erst am Schluss applaudieren dürften, es sei denn, die Spitzen des Hofes begännen damit (Gurr [1987], S. 46).

²⁵ Der *Riverside Shakespeare* erklärt: "a favorable breeze (produced by hands clapping)". Dies ist abwegig; *breath* im Sinne von 'Stimme, Worte' ist häufig belegt (z. B. *Tro*, II.2.74, *Jn*, V.2.83).

²⁶ Dekker, *The Gull's Horn Book*, zit. Gurr (1970), S. 154.

²⁷ Gurr (1970), S. 153, 154. *To mew* wurde von den Elisabethanern offenbar nicht als Wohllaut empfunden (vgl. *IH4*, III.1.127). Der *catcall* ist nach *OED* erst ab 1659 (in Pepys' Tagebuch) belegt, und zwar als eine Art Pfeife, die den Schrei einer Katze nachahmt und im Theater zum Ausdruck der Ablehnung verwendet wird.

²⁸ Zum Beispiel in *MND*, V.1.108-362, *Ham*, III.2.136-270, und *Temp*, IV.1.60-141.

²⁹ Vgl. den Beginn von Jonsons *Bartholomew Fair*, wo ein Vertrag zwischen Autor und Zuschauern entworfen wird; Dekker's *The Gull's Hornbook*.

³⁰ Ben Jonson, *The Complete Plays*, hg. von F. E. Schelling. 2 Bde. (London, 1970), 13cl. 2, S. 181.

der die Autoren Partei sind. Die Autoren versuchen dabei, die Autorität des von ihnen verfassten Textes durchzusetzen. Sie fordern deshalb auch die dem literarischen Text angemessene Reaktion—die des Einzelnen, die des Lesers. Sie versuchen, ihre Autorität durchzusetzen gegen andere Kräfte, die eine Aufführung zu kontrollieren vermögen, vor allem eben gegen das Publikum, aber auch gegen Schauspieler, die eher dem Publikum als dem Autor zu Diensten sein wollen. Solche Hinweise finden wir auch in Shakespeares *Hamlet*, dort, wo Hamlet als Autor dem Schauspieler die Zeilen vorsagt, die er zu sprechen hat (III.2.1-2), vor allem aber dort, wo er die Clowns ausdrücklich davor warnt, mehr zu sagen, als der Autor für sie aufgeschrieben hat (III.2.39-40)—offensichtlich, weil sie sich vom Publikum dazu ermuntert fühlten.

Die Auseinandersetzung zwischen Autoren und Publikum lässt sich dabei am besten in einem grösseren Zusammenhang verstehen. Sie gehört in das Spannungsfeld zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit: In das Spannungsfeld zwischen den Autoren, die *per definitionem* eine schriftliche Kultur fördern, und dem Publikum, das noch zu einem guten Teil aus Analphabeten bestand;³¹ zwischen jenen, die möglichst viel festschreiben möchten, und dem Publikum, das die Verfügung über möglichst vieles selbst behalten will; zwischen jenen, welche die Integrität und Unverletzbarkeit des Textes fordern, und jenen, welche die Sprecher dazu zwingen oder dazu verführen wollen, ihnen zuliebe vom Text abzuweichen und zu improvisieren; zwischen den Bedeutungen, die in einem Objekt, dem Text, festgehalten zu sein scheinen und der Bedeutung, die aus der Situation heraus, bei jedem Anlass jeweils neu entsteht; zwischen der Überlieferung eines reifizierten Notationssystems, von Wörtern und Sätzen, und der Überlieferung von Handlungen, Figuren und dem Wissen davon, "wie etwas gemacht wird".

Was wir über elisabethanisches Publikumsverhalten wissen, und woher wir es wissen, legt uns Schlüsse nahe: Der Anlass der Aufführung entsteht aus dem Zusammenspiel vieler Beteiligten, aus einem Zusammenspiel, das durchaus nicht konfliktfrei ist, wie die Auseinandersetzung zwischen Dramatikern und Publikum andeutet. Beteiligt sind Publikum, Spieler, Autor etc.³² Ich habe diese drei Instanzen schon am Anfang genannt.

³¹ Diesen Zusammenhang behandelt als erste Studie ihrer Art T. Hawkes, *Shakespeare's Talking Animals: Language in Drama and Society* (London, 1973).

³² In den letzten zehn Jahren ist dies auch von Editoren vermehrt zur Kenntnis genommen worden; vor allem im Oxford Shakespeare, hg. von S. Wells und G. Taylor (Oxford, 1986) wird versucht, nicht die Version zu geben, die Shakespeares Schreibtisch verliess, sondern jene, die der Aufführung am nächsten ist (S. xxxv)—umso mehr, als Shakespeare offenbar selbst intensiv an der Vorbereitung der Aufführungen beteiligt war. Es wird anerkannt, dass die Charakteristika einzelner Schauspieler, der vorgesehene Spielort, die erwarteten Publikumsreaktionen, und anderes mehr (S. xxxvii)

Aber ich nenne sie nun absichtlich, und programmatisch zugespitzt, in umgekehrter Reihenfolge; und ich möchte diese Reihenfolge verstanden wissen als eine des Gewichts, nicht eine der Kausalitäten. Wie die Aufführung als Anlass zeigt, besitzt der Text des Autors keinesfalls sozusagen natürliche Autorität über die andern Instanzen. Keinesfalls ist der Text die Quelle, aus der alles andere fließt.

Uns interessiert hier in erster Linie die Beziehung zwischen den Beiträgen des Publikums und des Autors. Aber andere Elemente, die eine wichtige Rolle spielen, sollen zumindest genannt werden—sie sind bezeichnenderweise von der Theatersemiotik zusammengetragen worden, die auch die Inszenierung in einen Text zu verwandeln sucht. Intonation (kann der Epilog ironisch gesprochen werden?), Mimik, Gestik (breitet Prospero die Arme aus?), Bewegung (tritt er nach vorne? Verharren die andern im Hintergrund?), Maske (ist er ein alter Mann?), Frisur (hat er fliegendes oder kurzes Haar?), Kostüm (ist er als Renaissance- oder als Märchen-Fürst gekleidet?), Requisiten, Raumkonzeption, Bühnenbild, Beleuchtung (wird es im Auditorium langsam hell?), Musik und Geräusche.³³ In verschiedenen Theaterformen und zu verschiedenen Zeiten treten verschiedene dieser Elemente in den Vordergrund und dominieren ihr Zusammenspiel. In einer literarischen Kultur kann dieses dominierende Element durchaus auch der Text sein. Man denkt an die Klassiker-Aufführungen des 19. Jahrhunderts, bei denen das Publikum den Text mitlas; oder an den Brauch, den Text vor der Aufführung zu lesen und diese dann am Gelesenen zu messen.

Vieles spricht dafür, dass wir dem Handeln des Publikums, das von der Semiotik vernachlässigt worden ist, den wichtigsten Platz einräumen sollten.³⁴ Es ist ja, wie Shakespeares Epilog sagt, das Publikum, das alles andere erst möglich macht. Es ist nicht möglich, hier alle Implikationen dieser Behauptung explizit zu machen; ich beschränke mich auf das wohl schwierigste Problem: den Umgang mit dem Text des Autors, der uns, im Unterschied zu allen anderen genannten Phänomenen, über die Sprache direkte Evidenz zum Stück zu geben scheint. Ich beschränke mich darauf, die Rolle des Publikums für das, was wir als Text bezeichnen, zu skizzieren.

zu bewussten Änderungen am Text führen konnten. Aber es wird doch impliziert, dass solche Änderungen antizipierend vorgenommen würden, dass Quelle und Ursprung des Werks beim Autor bleiben. Vgl. dagegen meinen Aufsatz "How Shakespeare Revised Othello", *English Studies* 57 (1976), 515-21, der auch die Möglichkeit in Betracht zieht, dass nicht alle Stellen im revidierten Text von Shakespeare selbst stammen müssen.

33 Kowzan, "The Sign in the Theatre," *Diogenes* 61 (1968), 52-80. Zitiert in K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London, 1980), S. 50.

34 Man könnte es auch mit Samuel Johnsons Satz aus dem Prolog zur Eröffnung des Drury Lane-Theaters 1747 sagen: "The Drama's Laws the Drama's Patrons give. / For we that live to please, must please to live." (S. Johnson, *Poems*, hg. D. N. Smith und E. L. McAdam. [Oxford, 1941], S. 55).

Die situationsbestimmte Variabilität, die charakteristisch ist für die Mündlichkeit, und als deren Vertreterin ich das Publikum genannt habe, behält dabei stets die Oberhand. Sogar bei der Erarbeitung des Textes scheint dies der Fall zu sein: Der Versuch, den "wahren" Shakespeare im Text zu finden, hat zur lange gängigen Auffassung geführt, es müsse einen einzigen korrekten Text aus Shakespeares Hand geben, eine einzelne Quelle, von der alle anderen Texte, die wir haben, ausgehen, von der sie Ableitungen oder Verunreinigungen sein müssten.³⁵ Seit einiger Zeit akzeptiert man allerdings wieder die Möglichkeit, dass die Texte in verschiedenen Versionen existieren können, dass Shakespeare selbst seine Texte überarbeitet haben könnte, aus Gründen, über die wir nur spekulieren können, die aber durchaus mit der Anpassung an neue Anlässe und spezifische Aufführungsbedingungen zu tun haben. Dies hat zum Beispiel dazu geführt, dass das Stück, welches uns als *King Lear* vertraut ist, im einbändigen Oxford Shakespeare als zwei Stücke, *The Tragedy of King Lear* und *The History of King Lear* abgedruckt wird.³⁶ Für welchen Text wir uns als Herausgeber entscheiden, ob wir uns gar für einen einzelnen entscheiden können, hängt davon ab, mit welchen Begriffen von Autorschaft, mit welchen Begriffen von Text wir an unsere Aufgabe herangehen—und über diese geben uns die Texte selbst keine Auskunft.

Aber auch wenn wir davon ausgehen, dass es einen einzelnen, vom Autor verantworteten Text gebe: Der Anlass, das Publikum bestimmen diesen schon, bevor er entstanden ist. Sie bestimmen den Erwartungshorizont, welchen der Autor beim Konzipieren eines Stücks in Rechnung stellt, und damit auch die Wahl des Stoffs, die Art seiner Behandlung, die Gestaltung der Rollen, usw.³⁷ Dabei ist es gleichgültig, ob er diesen Erwartungen dienen oder gegen diese ankämpfen will; es ist gleichgültig, ob er das Publikum erziehen will wie etwa Ben Jonson und entsprechend Kritik an dessen Verhalten übt, oder ob von einer solchen didaktischen Absicht kaum etwas zu bemerken ist wie bei Shakespeare. Letztlich muss es dem Autor—und den Spielern—darum gehen, dass ihre Absicht vom Publikum verstanden und anerkannt wird. Der Epilog zum *Sturm* formuliert dies in seiner Bitte um Applaus ganz schlicht: "My project ... was to please." Der Erwartungshorizont, der

35 Das bedeutendste Beispiel dieser Auffassung ist W. W. Greg, *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History* (Oxford, 1955).

36 Dass, über das hinaus, was hier gesagt wird, die Annahme, literarische Texte stammten von *einem* Autor, in Frage gestellt werden muss, habe ich postuliert in *Poetry and Community* (Tübingen, 1990), S. 170-80; vgl. auch J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (New York, 1991).

37 Die Zusammenhänge zwischen Shakespeares späten Stücken, veränderten Theaterbedingungen und wechselndem Publikumsgeschmack sind ja immer wieder thematisiert worden.

vorausgesetzt wird, lässt sich dabei allerdings nicht einfach, wie Kritiker das haben annehmen wollen, aus literarischen Texten ablesen.³⁸ Mit jedem Wandel des Publikumsgeschmacks, der auf vielfältige Weise bestimmt wird, steht dieser Horizont neu zur Disposition.

Auch wenn wir einen Text zu besitzen glauben, der allgemeine Anerkennung verdient, wie dies beim *Sturm* gewiss der Fall ist, stellt sich das Problem seines Verständnisses. Wie wir den Text verstehen, hängt davon ab, welche Bedeutungen wir mit seinen Worten verbinden, aufgrund der Sprache, die wir gelernt haben, aufgrund des Wissens, das uns zur Verfügung steht—und was uns davon als wichtig erscheint. Unsere Wahl—das sei doch festgehalten — liegt dabei nicht einfach in unserem eigenen freien Ermessen, sondern wird bestimmt vorn Rahmen dessen, was wir uns in unserer Kultur überhaupt vorzustellen vermögen, und was wir bereit sind zu akzeptieren. Davon hängt zum Beispiel ab, wie wir mit dem seltsamen Bild im Epilog von der Gnade als Festung, dem Gebet als militärische Attacke, umgehen.

Was sollen wir aus all dem für die Beziehung zwischen Text und Publikum schliessen? Für welchen Text wir uns entscheiden, wie wir die Beziehungen zwischen Publikum und Theater einschätzen, wie wir den Text verstehen, all dies lässt sich nicht dem Text entnehmen. Es ist vielmehr auf bestimmte Arten der *Textverwendung* zurückzuführen, und diese werden wiederum definiert durch verschiedene Anlässe, in denen die Texte eine bestimmte, in deren Rahmen vorgegebene, Funktion erfüllen. Um nur ein Beispiel zu geben, das vielen bekannt ist: Romantische Kritiker wie Lamb waren der Überzeugung, Shakespeares Stücke seien für die Lektüre, keinesfalls für die Bühne bestimmt, weil das, was wir im Theater sehen und hören, von der seelischen Grösse der Figuren und Konflikte ablenke.³⁹ Heute ist eher die gegenteilige Meinung zur Orthodoxie geworden, dass Shakespeares Stücke nur in der Aufführung ihr wahres Leben entfalten könnten.⁴⁰

Beides lässt sich aus dem Text allein nicht belegen; und wo wir in ihm Hinweise darauf zu finden glauben, geschieht dies, weil

³⁸ Vor allem H. R. Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft," *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt a. M., 1970), S. 144-207.

³⁹ Vgl. z. B. Ch. Lamb, "On the Tragedies of Shakespeare" (1811), abgedruckt in D. N. Smith, Hg., *Shakespeare Criticism, 1623-1840* (London, 1963), S. 190-212.

⁴⁰ Ein anderes Beispiel: Vor allem bei akademischen Kritikern findet man immer wieder die Meinung (etwa beim Podiumsgespräch "Shakespeare aktuell?" bei den Wiener Shakespeare-Tagen), Shakespeares Stücke dürften in ihrer integralen Form—als schönes Ganzes— auch auf der Bühne nicht angetastet werden. Andere, vor allem im Theater, haben Shakespeare vor allem als Lieferanten von Ideen gesehen, mit denen frei umgesprungen werden kann. Shakespeares Umgang mit seinen eigenen Quellen lässt sich dabei als Begründung verwenden.

wir die Texte bereits in einer Weise verwenden, welche die Dinge erst sichtbar werden lässt, die wir beobachten. Dies erklärt auch, weshalb sich, seit Texte interpretiert werden, die Kritiker bei der Formulierung ihrer widersprüchlichen Positionen immer wieder auf den Text haben berufen können.

Wenn nun aber dem Text die Autorität nicht in der Weise zukommt, die ihm meist zugeschrieben worden ist, worauf ist es dann zurückzuführen, dass wir uns darüber einig sein können, was wir vor uns haben, dass wir auch eine Kontinuität des Verstehens annehmen können? Es liegt an Traditionen der Textverwendung, die zur Hauptsache mündlich weitergegeben werden. Diese bestimmen, welchen Text wir brauchen, welchen Texten wir am meisten Autorität zuschreiben; diese bestimmen, welches Publikumsverhalten der Autor erwartet; diese bestimmen, welche Bedeutungen uns bei der Interpretation zur Verfügung stehen; und diese bestimmen eben auch, welche Art von Textverwendung als angemessen, als richtig betrachtet wird.

Um zum Epilog des *Sturm* zurückzukehren: Diese Rolle des Festgeschriebenen, des Textes als Teil des Anlasses, wird hier deutlich angesprochen, gleich, ob wir seinen Sprecher als Figur, Schauspieler oder Allegorie des Dramatikers verstehen. Wie wir gesehen haben, bittet er das Publikum, ihn vom Bann zu lösen, den es auf ihn ausübt, von der Rolle, in welcher es ihn festhält. Es ist die im Epilog als königlich, ja göttlich geschilderte Macht des Publikums, die den Bannkreis geschaffen hat, innerhalb dessen erst die Entfaltung von Prosperos Magie möglich wurde.

Diese Sicht der Dinge wirkt sich aus auf die Allegorie von Prospero, dem Zauberer, als Autor, die im *Sturm* immer wieder gesehen worden ist. Sie erscheint dann als der brüchige Traum des Autors von einer Autorschaft, die sich mit Hilfe der Magie ohne Widersprüche gegen alle anderen Kräfte im Theater durchzusetzen vermag. Was andere Autoren wie Jonson und Dekker in der Kritik am Publikum formulieren, erscheint im Epilog zum *Sturm* als Utopie, die sich nur verwirklichen lässt, wenn das Publikum—in einem engen Sinne des Wortes—mitspielt.

Unter diesen Umständen lässt sich das Bild vom Text als Quelle, aus der alles andere strömt, nicht halten. Ein anderes drängt sich auf, eines, das der Epilog zum *Sturm* uns anbietet: Der Text ist einem Segelschiff zu vergleichen, das auf dem Meer der mündlich überlieferten Traditionen schwimmt, ein Schiff, das wechselnden Winden und Strömungen ausgesetzt ist, aber sie auch für sein Fortkommen braucht, und ohne sie in eine Flaute gerät; ein Schiff, das so gebaut ist, dass es sich bewähren wird—unter den Bedingungen, die sich im Voraus erkennen lassen; ein Schiff, dessen Mannschaft, so gut sie das eben gelernt hat, die Segel setzt und das Ruder bedient, um es in eine bestimmte Richtung zu steuern; ein Schiff, das auch auf Grund laufen oder sinken kann.

Ich habe versucht zu zeigen, wie wichtig der Applaus für das Verständnis von Shakespeares (und nicht nur Shakespeares) Theater ist. Er ist wichtig als Beispiel für die Aktivität des Publikums, das nicht bloss passiv rezipiert, sondern die Aufführung mitgestaltet, in einer Weise, die wir aus mündlichen Kulturen kennen. Ich habe gezeigt, wie diese Mündlichkeit sogar dort bestimmend bleibt, wo wir es mit festgefügt Texten zu tun zu haben scheinen. Als Beleg für meine Thesen habe ich dabei den Epilog zum Sturm verwendet, einen Text, der sich über die Schwelle zwischen der Fiktion des aufgeführten Stücks und die Welt des Publikums legt. Hier könnte ich schliessen, wenn ich nicht noch einen gewichtigen Einwand zu gewärtigen hätte: Habe ich nicht einen Text, dem Epilog zum Sturm, genau die Autorität zugeschrieben, die ich Texten im allgemeinen absprach? Ich würde diesen Einwand nicht gelten lassen: Ich habe mich an Traditionen der Textverwendung gehalten, wie sie in unserer Kultur wirksam sind. Und was hier gesagt wurde, ist genau so der Autorität des Publikums unterworfen, wie das für Shakespeares Text und sein Publikum postuliert wurde. In diesem Sinne bitte ich um Nachsicht, wenn ich nun am Schluss ein letztes Mal den Schluss des Epilogs zitiere:

As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.