

TEXTBEITRÄGE – AUS DER ARBEIT DER TEILPROJEKTE

Saints and Sinners: Puritanismus und Theater in England 1625–1700

DANIELLA JANCsó

Das Teilprojekt C 10 untersucht in seiner zweiten Antragsphase die Relation von Theater und Puritanismus in England zwischen 1625 und 1700. Die Projektmitarbeiterin Daniella Jancsó bietet mit folgendem Beitrag einen Einblick in das Vorhaben.

Ein Gespenst geht um in der Londoner Theaterwelt:¹

I am the Ghost of him who was a true Son
Of the late GOOD OLD CAUSE, Eclipsed, Hewson,
Rous'd by strange scandal, from th' eternal flame
With noise of Plotts, of wonderous birth and name
Whilst the sly Jesuit robs us of our fame.
Can all their Conclave, tho' with Hell th' agree
Act mischief equal to Presbittery?
Look back on our success in Forty One,
Was ever braver Villanies carried on
Or new ones now more hopefully begun.
And shall our unsucess our merit lose
And make us quit the Glory of our Cause?
No! Hire new Villains, Rogues without remorse
And let no Law nor Conscience stop your course.

Als Buhmann aus dem Grab tritt der Geist von Colonel John Hewson, einem berüchtigten Puritaner, vor das Publikum und ruft im Prolog von Aphra Behns 1681 aufgeführter Komödie *The Roundheads or, The Good Old Cause* zum neuen Aufstand auf. Obzwar der Bürgerkrieg (1641–1642) und die Abschaffung der Monarchie durch die Puritaner (1649) mehr als dreißig Jahre zurückliegen, dürften die ›Heldentaten‹ Hewsons noch allen Zuschauern bekannt sein: Er war es, der 1649 den Scharfrichter für die Exekution Charles I. bestellt hatte, und er war es, der 1659 die Revolte der Londoner Lehrlinge gegen das sogenannte *Committee of Safety* brutal niederschlug.² Der Prolog lässt den Eindruck entstehen, dass gut zwanzig Jahre nach der 1660 erfolgten Restauration der Monarchie – unter der Herrschaft von Charles II. – der Spuk des radikalen Puritanismus noch längst nicht gebannt ist. Der Geist des Widerstands ist lebendig – lautet die bedrohliche Botschaft – und das nicht nur im Theater.

1. Behn 1996, *Prologue*, 1–14.
2. DNB 9, 762–763.

Gespentisch wirkt in Behns Komödie nicht allein der Prolog: Das ganze Theaterstück erscheint wie eine Heimsuchung, wenn man bedenkt, dass *The Roundheads* eine ›Wiederauferstehung‹, eine Neubearbeitung einer älteren Puritanersatire darstellt. Behns Vorlage stammt von John Tatham, der im Frühjahr 1660, vier Monate vor dem Einzug Charles II., die Komödie *The Rump; or, The Mirror of the Late Times* verfasste. Wie der Titel besagt, wird in Tathams Stück die jüngste Geschichte Englands auf die Bühne gebracht, ganz konkret die politische Situation nach dem April 1659, als Richard Cromwell, der Sohn und Nachfolger des vormaligen Lordprotektors Oliver Cromwell, durch einen Militärputsch gestürzt wurde. Ein Machtkampf entspann sich zwischen der Armee und dem Parlament: Es kam zur Auflösung des Parlaments und zur Wiedereinberufung des religiös radikalen (also radikal puritanischen) Rumpfparlaments. Neue Spannungen zwischen Armeeführung und dem Rumpfparlament führten zu dessen Auflösung, das Land wurde anschließend vom sogenannten *Committee of Safety* unter der Führung der Generäle Lambert und Fleetwood regiert.³ Tathams Komödie dreht sich um die Intrigen Lamberts, der sich selbst als Lordprotektor zu installieren versuchte, aber letztlich an General Monck, dem ›Retter der Nation‹, wie er schon bald genannt wurde, scheiterte. Das Theaterstück endet mit der Nachricht von Lamberts Niederlage und dem triumphalen Einzug Moncks in London, der die Auflösung des vom Volk gehassten *Committee of Safety* bewirkte.

The Rump stellt die letzten Tage der Puritanerherrschaft als pure Farce dar: Das *Committee of Safety* besteht aus Puritanern, die – allesamt habgierig, scheinheilig und korrupt – das Land ausbeuten und das Staatsvermögen untereinander aufteilen. Ihre Ehefrauen, allen voran Lady Lambert, sind die Inkarnation von Anmaßung, Eitelkeit und grenzenlosem Ehrgeiz. Lady Lambert lässt keine Gelegenheit aus, ihren Ehemann zu belehren, wie er sich das Protektorat aneignen solle. Dass am Ende des Stücks, nach dem Scheitern dieser Ambitionen, die gesamte puritanische Führungsschicht als Straßenverkäufer ihr Brot verdienen muss, entspricht Tathams Vorstellung von poetischer Gerechtigkeit.

Die Brisanz der Satire zur Zeit ihrer Entstehung entspringt erstens Tathams prominenter Stellung als *city poet*, der von 1657 bis 1664 für die Inszenierung der jährlichen Festivitäten anlässlich der Amtseinführung des Londoner Bürgermeisters verantwortlich war. Die Londoner Stadtverwaltung aber war – und blieb es auch nach der Restauration – eine Hochburg republikanischer Extremisten. Zum Zweiten war die politische Lage im Frühjahr 1660, als Tatham seine Komödie schrieb, völlig offen: Die Restauration der Monarchie war lediglich eine von mehreren Möglichkeiten, und nicht einmal die wahrscheinlichste. Das Ende des

3. Vgl. Harris 1987, 41–47 und Hutton 1985.

Stücks reflektiert diese Ungewissheit: Während manche den rettenden General Philogatus, alias General Monck, als neuen Führer der Republik bejubeln, fordern andere mit *vive le roi*-Ausrufen die Rückkehr des im Exil lebenden Königs Charles II. Anhand des Textes lässt sich nicht entscheiden, welche Lösung der Autor favorisierte, und was er mit seinem Stück bezwecken wollte. Brisant erscheint das Stück schließlich auch deshalb, weil Tatham die historischen Namen (mit der interessanten Ausnahme von General Monck) beibehalten hat. Es war in der damaligen Bühnenpraxis beispiellos, lebende Personen des öffentlichen Lebens ohne Namensänderung aufzuführen, ja vorzuführen.¹ Die Tatsache, dass Tathams Komödie vorerst nur privat in Dorset Court gespielt wurde – die öffentlichen Theater wurden erst nach der Restauration wiedereröffnet –, mindert kaum ihre Wirkung: Die erste Quarto-Ausgabe des Textes erschien noch im Jahr der Erstaufführung.

1681, als Aphra Behn Tathams altes Stück wieder aufgreift und es in einer neuen Version auf die Bühne bringt, hat die ursprüngliche Sprengkraft von *The Rump* stark nachgelassen: Die Restauration ist längst vollzogen, die Mitglieder des *Committee of Safety*, soweit sie – wie John Lambert – noch leben, sind entmachtet. Allein die Machtverhältnisse in der Londoner Stadtverwaltung blieben größtenteils unverändert, und dies sorgte nach



Abbildung 1

Die Hinrichtung Charles I., wie sie angeblich der puritanischen Auffassung entsprach.
Die Überschrift lautet: »Now we have dispatched our greatest enemy«.
Aus: Anonym 1680.

1. Zwar verwendet Tatham in der ersten Ausgabe noch Anagramme, aber die historischen Namen sind mühelos rekonstruierbar: Bertlam statt Lambert, Woodfleet statt Fleetwood, etc. In der zweiten Quarto-Ausgabe (1661) werden schon die realhistorischen Namen gebraucht.

wie vor für eine gewisse Spannung, wie Behn es in der Widmung von *The Roundheads* andeutet:²

and 'tis as easily seen at a new play how the *good Old Cause* is carried on; as a Noble Peer lately said, *Tho' the Tories have got the better of us at the Play, we carried it in the City by many Voyces, God be praised!*

Aber es gibt gewichtigere Gründe für die neuerliche Aktualität des Stoffes von *The Rump*. In der Forschung herrscht weitgehend Übereinstimmung, warum Tathams Satire aus dem Jahr 1660 gerade 1681 wieder aufgelegt wurde:³

The Roundheads ist eines der royalistischen Dramen, die im Spätherbst 1681 die sogenannte »Tory Reaction« auf der Bühne einleiteten. [...] Wie bereits der Titel erkennen lässt, stellt Behn in diesem Werk eine Parallele zwischen den historischen Ereignissen der 1640er und 50er Jahre und der politischen Krise der Gegenwart her, indem sie die oppositionellen Whigs als Erben der parlamentarischen Roundheads identifiziert. Sie impliziert damit, dass dieselben Kräfte, die für die Absetzung und Enthauptung Charles I. verantwortlich waren, nun erneut die Abschaffung der Monarchie betreiben, indem sie das Land in bürgerkriegsähnliches Chaos stürzen.

Behn reflektiert somit eine aktuelle Krise – die sogenannte *Exclusion Crisis* (1678–1681) – im Bilde einer alten Konfliktkonstellation. Die parlamentarische Opposition, die *Whigs*, lösten durch ihre Bestrebungen, den katholischen Bruder Charles II., James, von der Thronfolge auszuschließen, eine Staatskrise aus. Behns politische Botschaft lautet: Die Gegner der Thronfolge James II. sind die gleichen, die schon einen Königsmord auf dem Gewissen haben. Die Generalunterstellung ist, dass die *Whigs* der Gegenwart, genau wie vormals die *Roundheads*, nichts anderes als die Abschaffung der Monarchie beabsichtigen. Subtil ist Behns Verfahren also nicht gerade: Die Gleichsetzung der *Whigs* mit den *Roundheads* ist gleichzeitig eine maßlose Übertreibung und eine grobe Vereinfachung der historischen Verhältnisse. Analog – aber eben mit positivem Vorzeichen – sind bei Behn die *Tories* als Erben der damaligen *Cavaliers*, also der Königstreuen anzusehen.⁴ Diese Interpretation der Tagespolitik wird bereits vom anfangs zitierten Prolog emphatisch lanciert. Durch die An-

2. Behn 1996, 361.

3. Brockhaus 1998, 267; vgl. auch Owen 2004, 68 und Hughes 1996, 134.

4. Die Namen *Whig* und *Tory* kamen erstmals während der *Exclusion Crisis* in allgemeinen Gebrauch. »Die Bezeichnung Tories, die ursprünglich wohl irische Banditen außerhalb der bürgerlichen Ordnung meinte, wurde von Titus Oates allen beigelegt, die nicht an sein Papistenkomplott glauben wollten. Man dehnte ihn auf die irischen Freunde Jakobs aus und bezog schließlich alle ein, die gegen den Ausschluß Jakobs vom Thron waren. Tories waren zuguterletzt alle, die am unantastbaren Erbrecht der Dynastie und am göttlichen Herrscherrecht festhielten. Die Tories nannten ihre Gegner Whigs, was ursprünglich wohl rebellierende schottische Pferdeträger, Covenanters und radikale Presbyterianer bezeichnete.« (Kluxen²1976, 359).

spielung auf eine Reihe von sogenannten *Ignoramus*-Urteilen in aktuellen Hochverratsprozessen, wo von *Whigs* dominierte Gerichte die Angeklagten mangels Beweise freigesprochen hatten, wird dem Publikum diese politische Botschaft unmissverständlich vermittelt:¹

Pay Juries that no formal Laws may harm us
Let Treason be secur'd by *Ignoramus*.

Der Prolog unterstützt *prima facie* also die Lesart, die *The Roundheads* als *Tory*-Propagandastück auffasst, das den aktuellen Konflikt nicht nur aufnimmt, sondern durch polemische Unterstellungen noch verschärft. Doch selbst in dem auf den ersten Blick ganz eindeutig puritanerfeindlichen Prolog schleichen sich in die Konturen der beiden Lager – *Roundheads* und *Cavaliers*, bzw. *Whigs* und *Tories* – gewisse ›Unschärfen‹ ein. In den folgenden Zeilen kommt es zu einer bemerkenswerten ›Verwechslung‹ von Adjektiven:²

Pay Bully Whig, who Loyal writers bang
And honest Tories in Effigie hang.

Aus dem Munde des radikalen Puritaners, der damals an der Exekution Charles I. direkt beteiligt war, erstaunt die Kollokation von »bully« und »Whig« einerseits, und »honest« und »Tory« andererseits. Man könnte meinen, Hewson falle plötzlich aus der Puritanerrolle heraus und mache sich die Sicht der Royalisten zu Eigen. Ähnliches geschieht, wenn er die puritanischen Prediger als »Pulpit knaves« – »Kanzelschurken« – abkanzelt. Natürlich lässt sich dies der paratexttypischen Vermischung von Figurenperspektive und Autorperspektive zuschreiben. Gleichwohl bringt die Performanz dieser Vermischung in der Puritanerrolle die festgefügt Fronten unweigerlich in Bewegung.

Solche Grenzüberschreitungen und ›Unschärfen‹ treten deutlicher hervor, wenn man Behns Komödie mit Tathams Vorlage vergleicht. Einer der auffälligsten Unterschiede liegt in der Beurteilung des einstigen Lordprotektors, Oliver Cromwell. In Tathams *The Rump* wird Cromwell durchwegs despektierlich porträtiert; mit der Ausnahme seiner Witwe, die dies bitterlich beklagt, nennen alle Puritaner ihn nur bei seinem abfälligen Spitznamen »Old Noll«. Lady Lambert, die sich bereits als neue First Lady wähnt, holt gegen Cromwell mit den folgenden, an seine Witwe adressierten Worten aus:³

Lady Lambert. Thy rudeness cannot move me. I impute it to thy want of breeding. [...] We can't expect from dunghills odorous savors. Were our affections greater than they are, they merit not half the contempt and scorn pursues thy wretched family and the memory of thy abhorred husband.

1. Behn 1996, *Prologue*, 23 f.
2. Ebd., 25 f.
3. Tatham 2001, 5.1.11–15.

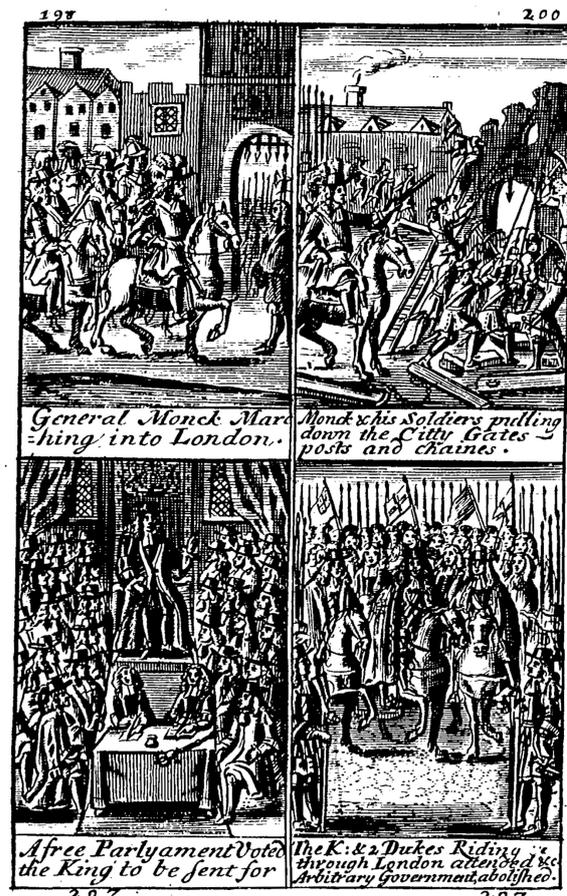


Abbildung 2
Der Einzug Generals Moncks in London. Aus: May 1690.

Aphra Behns Lady Lambert tritt dagegen zuerst als dankbare Verehrerin Cromwells auf, und zeigt sich seiner Witwe gegenüber deutlich nachsichtiger:⁴

Lady Lambert. Bid the poor Creature wait without, I'll do her what good I can for her Husbands sake, who first infus'd Politiques into me, by which I may boast I have clim'd to Empire.

9

Wie dieses Zitat unterstellt, verband Behns Lady Lambert in der Vergangenheit mehr als nur die Begeisterung für die Politik mit Cromwell. Das frühere Liebesverhältnis allein vermag diese positive Wertung Cromwells bei Behn indes nicht erklären, da dieses Motiv (für das es übrigens keinen historischen Beleg gibt) bereits bei Tatham zu finden war. Umso bemerkenswerter, dass sich in einem Theaterstück von einer bekanntermaßen königstreuen Dramatikerin ausführliche positive Charakterisierungen von Oliver Cromwell, dem Landesverräter und Königsmörder, finden. Er wird von Lady Lambert wiederholt als starker, fähiger Anführer gerühmt – ganz im Gegensatz zu seinen Nachfolgern, einschließlich General Lambert.⁵

4. Behn 1996, 2.134 ff.
5. Ebd., 2.434 f.

Lady Lambert [to her husband]. You can do nothing as you should do't: You want Old Oliver's Brains, Old Oliver's Courage, and Old Oliver's Counsel.

Erst als Lady Lambert sich in den *Cavalier* Loveless verliebt, ändert sich ihre Meinung über Cromwell, und sie stimmt in den Chor seiner Verächter mit ein. Festzuhalten aber bleibt, dass sie über weite Strecken des Stücks eine positive Einschätzung des Lordprotektors vertritt. In dieser Hinsicht lässt sich Behns Stück schwerlich als glatte *Tory*-Propaganda lesen; ins Bild einer solchen hätte es viel eher gepasst, wenn sich die Dramatikerin in diesem Punkt an ihre Vorlage gehalten hätte.

Das eigentliche Feld der Grenzüberschreitungen ist bei Behn indes die Liebeshandlung. Eine solche kommt in *The Rump* – abgesehen von den Annäherungsversuchen des Dieners Trotter an das Zimmermädchen Priscilla – gar nicht erst vor. Zwar wird von einer Puritanerehefrau in einem Nebensatz angedeutet, dass die *Cavaliers* wohl sehr anziehende Männer seien, doch verfolgt Tatham diese Spur nicht weiter. *Cavaliers* treten in seinem Theaterstück nicht auf. Ganz anders verhält es sich bei Behn. Die Triebfeder ihrer Komödie ist die Liebesbeziehung zwischen zwei puritanischen Ehefrauen und zwei *Cavaliers*, Loveless und Freeman. Konfessionsübergreifend entfaltet sich eine außereheliche Liebesaffäre zwischen Lady Lambert und Loveless einerseits, und Lady Desbro und Freeman andererseits. Schönheit und Anziehungskraft sind offenbar stärker als politische Prinzipien. Der anfänglich noch abweisende Loveless wird durch den Anblick Lady Lamberts bekehrt:¹

Loveless. Love! Thou can'st never make me believe thou art earnestly in Love with any one of that damn'd Reformation.

Freeman. Thou art a Fool; where I find Youth and Beauty, I adore, let the Saint be true or false. (1.111–114)

[...]

Loveless to Lady Lambert. Pardon my Ignorance; My Soul conceives ye all that Heaven can make ye, Of Great, of Fair and Excellent; But cannot guess a Name to call you by But such as wou'd displease ye –
– (Aside.) My heart begins to fail, and by her Vanity I fear she's one of the new Race of Quality:
– But be she Devil, I must love that Form. (1.241–248)

Die Liebschaften zwischen Puritanerfrauen und *Cavaliers* in Behns Fassung relativieren die Bedeutung religiöser Zugehörigkeit; die Religion erscheint nicht mehr als die wichtigste Ordnungskategorie. Ihr Vokabular lässt sich, wie die beiden Zitate zeigen, ohne weiteres einer interkonfessionellen ›Religion der Liebe‹ verfügbar machen. Dabei kappt Behn auch die miso-

gynen Spitzen Tathams: Die Puritanerinnen werden nicht ausschließlich als eitel und eingebildet porträtiert, wie es in *The Rump* der Fall ist. Vielmehr zeigen sie sich, indem sie ihrer ›natürlichen‹ Neigung zu den attraktiven *Cavaliers* nachgeben, als die auf natürliche Weise vernünftigeren als ihre verbohnten Ehemänner. »Vanity« ist einerseits da, und wird moniert, andererseits aber kein Hinderungsgrund für zwischenmenschliche Annäherung. Wenn die Sympathieträger im Stück (nämlich die *Cavaliers*) Sympathie empfinden für die Puritanerfrauen (und was wäre erotische Anziehung, wenn nicht eine Art Sympathie?), dann beeinflusst dies natürlich auch die Sympathienlenkung des Publikums. Der komödientypische Handlungsstrang – die Liebesintrige – untergräbt demnach die vordergründige politische Botschaft, indem sie unter der Hand eine Annäherung der verfeindeten Parteien vollzieht.

Auch im Umgang mit religiösen Streitfragen unterscheiden sich die beiden Theaterstücke erheblich. Am auffälligsten ist es, dass in Tathams *The Rump* das Thema Religion schlechthin ausgeklammert wird. Würde man den Kontext nicht kennen, so könnte man meinen, religiöse Fragen hätten mit der aktuellen politischen Situation nichts zu tun. Die Religion erscheint nur in einer einzigen Bemerkung, in der vom Herrgott und von Fügung die Rede ist, jedoch bloß als rhetorische Floskel. Der Rechtsanwalt Whitelock, der General Lambert in seinen Bestrebungen nach dem Protektorat aus eigenem Interesse unterstützt, wirbt für seine diplomatische Wendigkeit wie folgt:²

Whitelock. How could I in my speech at the Council of State have raked up Oliver's ashes, by bespattering him and his family, and told Ireton how Providence had brought things about and that the hand of the Lord was in't, when I meant nothing less? How could I, under favor, have advised you to this day's enterprise if I should have started or scrupled at oaths, preferred honesty or divinity before temporal interest or human reason?

In Aphra Behns *The Roundheads* dagegen nimmt die Religion erheblich mehr Raum ein. Der Vorwurf, die Religion diene den Puritanern einzig zur Durchsetzung und Bemäntelung ihrer sehr irdischen Interessen, wird in Dialogen wie dem folgenden regelrecht eingehämmert:³

Fleetwood. I profess, my Lord, by ye and nay, I am ashamed of this Goodness, in making me the Instrument of saving Grace to this Nation; 'tis the great Work of the Lord.

Lady Lambert. The Lord, Sir, I'll assure you the Lord has the least hand in your good fortune; I think you ought to ascribe it to the Cunning and Conduct of my Lord here, who so timely abandon'd the Interest of Richard.

Fleetwood. Ingeniously, I must own, your good Lord can do much, and has done much; but 'tis our Method to ascribe all to the Powers above.

1. Behn 1996.

2. Tatham 2001, 1.3.150–158.

3. Behn 1996, 1.360–374.

Lady Lambert. Then I must tell you, your Method's an ungrateful Method.

Lambert. Peace, my Love.

Whitelock. Madam, This is the Cant we must de-clude the Rabble with.

Lady Lambert. Then let him use it there, my Lord, not amongst us, who so well understand one another.

In Behns Komödie entpuppt sich die Religion genretypisch als reine Gesinnungsmimikry, die in der Parodie des puritanischen Tonfalls, in dem »Lord« zum »Lard« (Schmalz) wird, gipfelt. In bester Tradition der Puritanersatire lässt Behn auch einen presbyterianischen Laienprediger, Ananias Gogle,¹ auftreten, der – wie gewohnt – scheinheilig, heuchlerisch und lüstern zu sein hat – letzteres in Tateinheit mit sexueller Nötigung:²

Ananias. [...] – but – who in the sight of so much Beauty – can think of any Bus'ness but the Bus'ness! – Ah! hide those tempting Breasts, – Alack, how smo[o]th and warm they are – (*Feeling 'em, and sneering.*)

Lady Desbro. How now, Have you forgot your Function?

Ananias. Nay, but I am mortal man also, and may fall seven times a day; – Yea verily, I may fall seven times a day: – Your Ladiships Husband is old, – and where there is a good Excuse for falling, – Ah, there the falling is excusable. – And might I but fall with your Ladiship, – might I, I say. –

Lady Desbro. How, this from you, the Head o'th' Church militant; the very Pope of Presbytery?

Ananias. Verily, the Sin lyeth in the Scandal; therefore, most of the discreet pious Ladies of the Age, chuse us, upright men, who make a Conscience of a secret, the Laiety being more regardless of their Fame. – In sober sadness, the Place – inviteth, the Creature tempting, and the Spirit very violent with-in me. (*Takes and ruffles her.*)

Der Vergleich zwischen den beiden Stücken zeitigt somit im Hinblick auf den Religionsaspekt der Puritanersatire einen geradezu paradoxen Befund: Bei Tatham, wo dieser Aspekt im realhistorischen Kontext von eminenter Bedeutung war, wird er mit Still-schweigen übergangen – womöglich, weil er die ohnehin hohe politische Brisanz noch gesteigert und damit den Autor gefährlich stark exponiert hätte. Möglich wäre es freilich auch, das Nicht-Vorkommen der Religion als beredtes (Ver-)Schweigen eines Themas zu lesen, über das der unversöhnliche Antagonismus der Konfessionsparteien schlechterdings keinen Dialog zuließ. Bei Behn wird das Konfessionsstereotyp hingegen

in voller Stärke aufgeboten, allerdings durch konfessionsüberschreitende Liebschaften flankiert und damit merklich entschärft. Sogar der Bühnenpuritaner Ananias Gogle wird in die Liebesintrige verwickelt, er wird zum Komplizen der puritanischen Ehefrauen, als er den *Cavalier* Loveless vor der Entdeckung in Lady Lamberts Schlafzimmer bewahrt und ihm die Flucht ermöglicht, sowie den *Cavalier* Freeman aus dem Gefängnis befreit. Gogle darf sich zwar mit seinen altbekannten, im Theater vielfach bewährten Lastern austoben, der Akzent dabei liegt aber eindeutig mehr auf seiner Lächerlichkeit als auf der Gefahr, die von ihm ausgeht. Die Dramatikerin nutzt den Unterhaltungswert eines etablierten Bühnenstereotyps; die politische Dimension tritt demgegenüber zurück. Und dies, obwohl im Prolog doch gerade behauptet wird, die Presbyterianer überträfen selbst noch den schlaunen Jesuiten (»sly Jesuit«) an perfider Gefährlichkeit: »Can all their Conclave, tho' with Hell th' agree/Act mischief equal to Presbittery?«³

Mit dem Stichwort »sly jesuit« muss sich für Behns Publikum eine Anspielung auf den sogenannten *Popish Plot* verbunden haben, ein vermeintliches Jesuitenkomplott, das knapp drei Jahre zuvor, 1678, die Nation in Atem gehalten hatte. Titus Oates, ein Geistlicher, der wegen Gotteslästerung und Unzucht aus der anglikanischen Kirche entlassen wurde, behauptete, Katholiken planten die Ermordung Charles II. und die Inthronisierung seines katholischen Bruders James mit dem Ziel, die Gegenreformation in England einzuleiten. Oates löste mit seinen Anschuldigungen, die größtenteils frei erfunden waren, eine anti-papistische Hysterie in England aus. Diese anti-katholische Stimmung konnte aber im Theater, das noch immer vom Hof abhängig war, nur auf Umwegen bedient werden. Etwa durch radikale Puritanerfiguren wie Hewson und Ananias, die sich immer schon durch ihre Romfeindlichkeit definiert hatten und sich in diesem einen Punkt der Zustimmung des Theaterpublikums gewiss sein konnten. Wenn sich Puritaner über die »Whore of Babylon«, d.h. die römisch-katholische Kirche, auslassen, wird es im Schutze der Satiretradition nicht als politisch brisant empfunden. Würde einer der Sympathieträger des Stücks, einer der royalistischen *Cavaliers*, über Rom herziehen, so hätte dies weit größeres Gewicht.⁴ Die traditionelle Puritanersatire erfüllt bei Behn also eine Doppelfunktion: Einerseits ist sie gegen die *Whigs* gerichtet, und wird dadurch dem *Tory*-Lager gerecht; andererseits fungiert sie als Katholikenschelte,

1. Der Name *Ananias* knüpft an einer bereits etablierten literarischen Tradition an: »Apparently, Ananias was not a typical puritan name. [...] It seems, rather, that through Jonson's play [The Alchemist (1610)] it became a derisive nickname for puritans.« (Ruge 2007, 207). Vgl. auch Thomas Randolph (1605–1635): *Hey for Honesty, Down with Knavery* mit Ananias Gogle, »An Amsterdam man«, unter den *dramatis personae*.

2. Behn 1996, 3.321–336.

3. Ebd., *Prologue*, 6 f.

4. Die Vielschichtigkeit von Behns Theaterstück zeigt sich auch darin, dass der Ausdruck »Whore of Babylon« *indirekt* auch von einem Königstreuen verwendet wird. Als der *Cavalier* Loveless einen Streich spielt und sich als Puritanerfrau verkleidet, reißt er Witze über die »Whore of Babylon«: »Loveless. And then [my husband] rails against the Whore of Babylon, and all my Neighbours think he calls me Whore.« (Behn 1996, 5.239 f.).

und kommt damit einem noch breiteren Publikum entgegen. Wenn Lady Desbro den scheinheiligen und lüsternten Ananias als »the Head o' th' Church militant; the very Pope of Presbytery« bezeichnet, so werden damit in komödienthafter Entdifferenzierung beide Gegner der Staatskirche gleichsam »in einem Aufwasch« desavouiert.

Abgrenzungen und Grenzüberschreitungen werden auch auf jeweils unterschiedliche Weise in den umfangreichen Paratexten der beiden Stücke vollzogen, was nicht zuletzt in der unterschiedlichen Zusammensetzung des Zielpublikums begründet sein könnte. Tatham schrieb für ein geladenes Publikum, sein Stück konnte im Frühjahr 1660 nur privat, in Dorset Court aufgeführt werden, da die Theater erst im Herbst wiedereröffnet wurden. Dieses Publikum wird im Prolog, in dem wie üblich für die wohlwollende Aufnahme des Theaterstücks plädiert wird, wie folgt bezeichnet:¹

It is all one; he's sure the thing will please
The loyal hearted Party; and what then?
Why, truly he thinks them the wiser men.

Der Ausdruck »loyal hearted Party« ist vorsichtig gewählt: Es ist eine dehnbare Kategorie, die Bedeutung ist situationsabhängig. Es kann auf die Königstreuen bezogen werden, aber es lässt sich mühelos auch auf die Anhänger General Moncks, des potentiellen künftigen Machthabers, übertragen. Im Gegensatz zu Bezeichnungen wie *Cavalier* oder *Royalist*, erlaubt es keine klare Verortung des Textes. In der Tat werten manche Kritiker *The Rump* als ein Propagandastück für die Monarchie, andere als Werbung für den Parlamentarismus.² Die Gegenseite zur im Prolog angeführten »loyal party« wird im Epilog benannt:³

You have here in a MIRROUR seen the Crimes
Of the late Pageantry Changeling Times.
Let me survey your Brows – They are Serene,
Not clouded, or disturb'd with what y' ave seen:
None whose grand Guilt appears toucht to the quick,
And in Revenge wou'd gainst their MIRROUR
kick;
[...]
So that we do conclude, the Authors fear
Is now remov'd, there's no Phanaticks here.

Der Epilog stilisiert das Stück zu einem Experiment in Hamlet-Manier, und da jeder Zuschauer die Probe bestanden habe, wird dem Publikum reines Gewissen attestiert. Die Grenze zwischen der »loyal party« (also den Zuschauern) und den »Phanaticks« (eine gängige Bezeichnung für die Puritaner in Polemiken) wird

dadurch weiter akzentuiert, dass die beiden Lager voneinander sogar räumlich getrennt werden: Die eine Seite ist anwesend, die andere Seite nicht. Durch die Abwesenheit des klar definierten Feindes entsteht ein einheitliches Publikum – zumindest in der Rhetorik des Epilogs.

Deutlich komplizierter wird die Zugehörigkeit des Publikums in den Paratexten zu Behns Theaterstück geschildert. Bereits in der Widmung wird darauf hingewiesen, dass alle »parties« im Zuschauerraum vertreten sind:⁴

[...] for none that way, can ever hope to please all;
in an Age when Faction rages, and differing Parties disagree in all things – But coming the first day to a new Play with a Loyal Title, and then even the sober and tender conscienc'd, throng as to a forbidden Conventicle: fearing the Cub of their old Bear of Reformation should be expos'd, to the scorn of the wicked, and dreading (tho but the faint shadow of their own deformity) their Rebellion, Murders, Massacres and Villanies, from 40 upwards, should be Represented for the better undeceiving and informing of the World, flock in a full Assembly with a pious design to Hisse and Rail it as much out of countenance as they would Monarchy, Religion, Laws, and Honesty; throwing the Act of Oblivion in our Teeths, as if that (whose mercy can not make them forget their Old Rebellion) cou'd hinder honest truths from breaking out upon 'em in Edifying Plays, where the Loyal hands ever out-do their venom'd Hisse.

Hier wird ein gemischtes Publikum beschrieben, in dem auch diejenigen, die Tatham als »Phanaticks« bezeichnet hat, ihren Platz finden. Dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Parteien nicht mehr so klar zu ziehen sind, wie es noch bei Tatham geschah, wird aus dem Epilog deutlich. Gesprochen von der Grenzgängerin Lady Desbro, die zwar mit einem Puritaner verheiratet ist, aber in Wirklichkeit einen *Cavalier* liebt und behauptet, im Herzen immer *Royalist* geblieben zu sein, ist der Epilog ein rhetorisches Meisterstück, in dem die Rede zur Ausrede wird. Im ersten Teil beklagt sich Lady Desbro, dass sie von den Puritanern korrumpiert worden sei; es folgt eine lange Liste der üblichen Beschuldigungen, von Heuchelei bis Hochverrat. Im zweiten Teil des Epilogs wechselt sie plötzlich den Ton und bringt, einen puritanischen Prediger imitierend, die politischen Ansichten der anderen Seite zum Ausdruck – absichtlich verdreht. Diese Ausführungen bieten eine Deutung der Vergangenheit an, die nicht mehr – wie noch bei Tatham – von klaren Trennungen ausgeht: Auch wenn man sich äußerlich füge, bliebe man der Monarchie treu; man lasse sich von anderen in die Irre führen und sei selbst im Grunde unschuldig – eine Aussage, die einen großen Teil des Publikums entlasten mochte.

1. Tatham 1661. Zitiert nach der zweiten Quarto-Ausgabe (1661, EEBO). Der Prolog und der Epilog wurden in *The Broadview Anthology*, die die neueste kritische Ausgabe von Tathams *The Rump* enthält (Tatham 2001), nicht abgedruckt.
2. Vgl. Owen 2001, 126–139 und Scott 1945.
3. Tatham 1661.

4. Behn 1996, 361.

Aus den Paratexten geht auch hervor, dass beide Theaterstücke sich als ›Historienstücke‹ ausgeben und eine Darstellung der historischen Wahrheit zu verkünden behaupten. Tatham wählt einen programmatischen Titel für sein Theaterstück – *The Rump; or, The Mirror of the Late Times* – und dieses Programm wird auch im Prolog aufgegriffen:¹

Here's no Elaborate Scenes, for he confesses
He took small paines in't, Truth doth need no
Dresses.

Behn verfährt ähnlich in der bereits zitierten Widmung, wenn sie angibt, dass *The Roundheads* in erster Linie der historischen Aufklärung dient. Die Ereignisse des Interregnums werden dargestellt: »for the better undeceiving and informing of the World«². Wie Tatham bezeichnet sie ihre Komödie als ein Spiegel der Epoche (»this small Mirror, of the late wretched Times«).³ Es ist aber eine Tatsache, dass weder Behn noch Tatham sich im Mindesten von den historischen Tatsachen einschränken lassen.⁴ Zusammen mit ihren eifrigen Bekundungen zur Wahrheit legt dies die Vermutung nahe, dass hier das Theater – mit anderen kulturellen, politischen, und religiösen Institutionen konkurrierend – einen Deutungsanspruch, wenn nicht gar ein Deutungsmonopol für die Geschichte reklamiert. Gegenmeinungen werden bei Tatham nicht zugelassen; Behn geht nur in Nebenbemerkungen auf sie ein: einmal zeigt sie sich empört über den Widerstand, dem ihre Deutung begegnet ist: »as if it were all a Libel, a scandal impossible to be provid«⁵.

Am interessantesten ist aber im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Puritanismus und Theater – und die Fragestellung des Forschungsprojekts – der Abschluss des Epilogs in Aphra Behns *The Roundheads*:⁶

Thus cant the faithfull, nay, they'r so uncivill
To pray us harmless Players to the Devil,
When this is all th' Exception they can make,
They damn us for our glorious Masters sake.
But why gainst us do you unjustly arm
Our small Religion sure can do no harm,
Or if it do, since thats the only thing
We will reform, when you are true to th' King.

Mit einem Mal sind wir inmitten der Theaterkontroverse, beim Kampf zwischen den Puritanern und dem Theater in ihrem ›Hundertjährigen Krieg‹. Gekämpft wird mit den bekannten Waffen: Das Theater wird mit der Krone assoziiert, ein Angriff gegen das Theater kommt einem Angriff gegen den König gleich. Zudem bedient sich die Theaterapologetin des Vokabulars der Religion und betont die Harmlosigkeit des Schauspiels. Und doch gibt es, im Vergleich zu den Strategien von früher, eine wesentliche Neuerung bei Behn: das Angebot von Verhandlungen in Form eines Tauschgeschäfts – Theaterreform gegen Treue.⁷

Der Epilog von Aphra Behns *The Roundheads* stellt die größten Konflikte im England des 17. Jahrhunderts klar heraus: den Bürgerkrieg, den Kampf zwischen Parlament und Krone, die Enteignung der königstreuen Adligen, die Konfessionalisierung, die Gefahr der Rekatholisierung – und mit diesen Brennpunkten der englischen Geschichte



Abbildung 3

Titus Oates, »the first discoverer of the Popish Plot«. Aus: Oates 1679.

6. Ebd., *Epilogue*, 41–49.
7. Freilich könnte auch argumentiert werden, dass das Angebot an Bedingungen geknüpft ist, die von vorneherein unerfüllbar sind.

1. Tatham 1661.
2. Behn 1996, 361.
3. Ebd., 362.
4. Vgl. Brockhaus 1998, 271–273.
5. Behn 1996, 362.

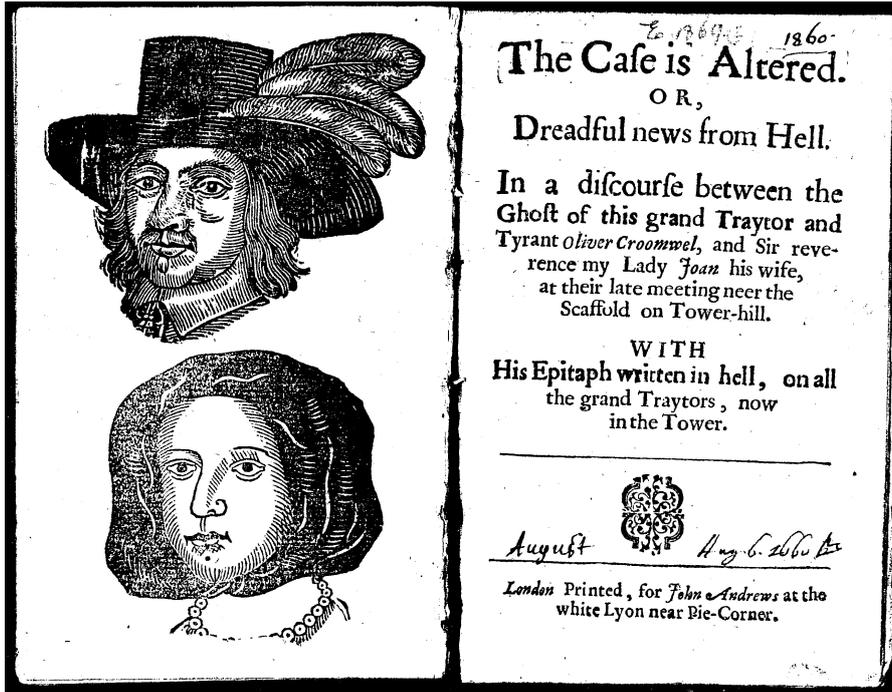


Abbildung 4

Oliver Cromwell und seine Ehefrau, verhöhnt in einem anonymen Pamphlet im Jahr der Restauration, 1660.
 Am Ende eines imaginären Dialogs zwischen dem Geist Cromwells und seiner Frau verfasst der einstige Lordprotektor seine eigene Grabinschrift, deren letzte Zeile lautet:
 »Old Oliver [has] become house-keeper in Hell«. Aus: Anonym 1660.

gleichgesetzt: den Streit zwischen dem Theater und den Puritanern. Ihre explizite Benennung stellt einen wesentlichen Unterschied zwischen Behns Stück und seiner Vorlage, Tathams *The Rump*, dar. In der Tat lassen sich die besprochenen Differenzen zwischen den beiden Theaterstücken auf die Entscheidung zurückführen, wie die Dramatiker mit diesen Konflikten, die ja klar den historischen Hintergrund der in den Dramen vorgeführten Ereignisse bilden, umgehen.

Tatham klammert die wichtigsten ideologischen Konflikte einfach aus: Weder die kontroversen religiösen Fragen noch die politischen Ideologien von Monarchie und Parlamentarismus werden auch nur erwähnt. Es ist symptomatisch für diese Vermeidungsstrategie, dass der Ausdruck *the good old cause*, ein Kürzel für die Ideale, für die die Puritaner gekämpft haben, – und ein politisches Reizwort – in Tathams Stück kein einziges Mal auftaucht. Das Resultat kommt einer Farce nah; in Anthologien wird *The Rump* als menippeische Satire geführt. Bei der Vorgehensweise Tathams bleibt aber die Frage auf der Strecke, wie es dann wohl möglich war, dass diese Puritanermeute, eine Ansammlung machtgeriger, aber unfähiger Narren (wie Tatham die Puritaner porträtiert, Cromwell mit eingeschlossen), die Macht ergreifen und das Land zwanzig Jahre lang regieren konnte. In einem Theaterstück, das sich als »Historie« ausgibt, und in dem die Akteure real existierende historische Personen verkörpern, schlägt dieses Versäumnis als Mangel zu Buche. So überrascht es nicht, dass Samuel Pepys, der graphomane Chronist der Restaurationsperiode, das Stück in seinem Tagebuch kurz als »silly play« abfertigt.¹

L. 1660 1860
The Case is Altered.
 O R,
 Dreadful news from Hell.

In a discourse between the
 Ghost of this grand Traytor and
 Tyrant *Oliver Cromwell*, and Sir reve-
 rence my Lady *Joan* his wife,
 at their late meeting near the
 Scaffold on Tower-hill.

WITH
 His Epitaph written in hell, on all
 the grand Traytors, now
 in the Tower.

August



Aug. 6. 1660

London Printed, for John Andrews at the
 white Lyon near Pie-Corner.

Behn löst die Frage, wie die Puritanerherrschaft überhaupt möglich wurde, dadurch auf, dass sie Cromwell von allen anderen puritanischen Amtsanwärtlern absetzt und seine Führungsqualitäten zumindest zeitweilig anerkennt.² Im Gegensatz zu Tatham scheut Behn auch nicht davor zurück, die grundlegenden Konflikte beim Namen zu nennen: Dies wird bereits im Dramentitel deutlich. Statt Tathams eher neutralem *The Rump; or, The Mirror of the Late Times* wählt Behn einen ideologisch aufgeladenen Titel: *The Roundheads or, The Good Old Cause*. Das Schlagwort *the good old cause*, das Tatham aus seinem Stück sorgfältig getilgt hat, wird bei Behn demonstrativ ausgestellt. So werden die Konflikte bei Behn klar konturiert und durch die provokative Unterstellung, die *Roundheads* seien mit den *Whigs* gleichzusetzen, sogar noch verschärft, weshalb das Stück in der Forschung auch als Paradebeispiel für die sogenannte *Tory-Reaktion* geführt wird. Dabei ist bislang freilich übersehen worden, dass Behns Fassung dieser Verschärfung mit einer Reihe von Strategien entgegenwirkt, bei denen nicht zuletzt die Gattungskonvention – etwa in Gestalt der komödientypischen Liebeshandlung – den erklärten politischen Aussagegehalt unterläuft.

1. Bywaters 2008.
 2. Brockhaus bemerkt zwar diese Auffälligkeit (die positive Charakterisierung Cromwells), ihre Deutung klingt jedoch unplausibel: »Das von Lady Lambert gepriesene selbstbewußte Auftreten Oliver Cromwells im Parlament verweist auf Charles II. Auflösung des Oxforder Parlaments im März 1681, das die politische Wende zu einer royalistischen Politik der Stärke ankündigte.« (Brockhaus 1998, 310). Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die königstreue Dramatikerin Aphra Behn in ihrem Theaterstück Charles II. mit Oliver Cromwell, dem Erzfeind der Monarchie, verglichen würde.

Etwa zwanzig Jahre liegen zwischen Tathams *The Rump* und Behns *The Roundheads*. Die vergleichende Analyse der beiden Komödien hat gezeigt, dass im späteren Stück die Lager zwar klarer – sogar übermäßig klar – konturiert werden, aber die Grenze zwischen den gegnerischen Parteien, den Puritanern und den *Cavaliers*, dennoch durchlässiger geworden ist. Dies äußert sich am auffälligsten vielleicht daran, dass das Theater seinem altbösen Feind, den Puritanern, Verhandlungen anbietet: »We will reform, when you are true to th' King.«¹

Bibliographie

Quellen

Anonym (1660): *The Case is altered. Or, Dreadful news from hell. In a discourse between the ghost of this grand traitor and tyrant Oliver Cromwell, and sir reverence my Lady Joan his wife, at their late meeting neer the scaffold on Tower-hill. With his epitaph written in hell, on all the grand traitors, now in the Tower.* London (= Early English Books Online). URL: <http://eebo.chadwyck.com/>.

Anonym (1680): *The Protestants vade mecum, or, Popery display'd in its proper colours [...]*. London (= Early English Books Online). URL: <http://eebo.chadwyck.com/>.

Behn, Aphra (1996): *The Works of Aphra Behn*. Bd. 6: *The Plays 1678–1682*. Hrsg. von Janet Todd. London: Pickering (= The Pickering masters series).

May, Thomas (1690): *An epitomy of English history, wherein arbitrary government is display'd to the life, in the illegal transactions of the late times under the tyrannick usurpation of Oliver Cromwell [...]*. London (= Early English Books Online). URL: <http://eebo.chadwyck.com/>.

Oates, Titus (1679): *A true narrative of the horrid plot and conspiracy of the popish party against the life of His Sacred Majesty, the government and the Protestant religion [...]*. London (= Early English Books Online). URL: <http://eebo.chadwyck.com/>.

Tatham, John (1661): *The Rump; or The Mirrour of the Late Times*. London: William Godbid (= Early English Books Online). URL: <http://eebo.chadwyck.com/>.

Tatham, John (2001): »The Rump; or, The Mirror of the Late Times«, in: Canfield, John Douglas (Hrsg.): *The Broadview Anthology of Restoration & Early Eighteenth-Century Drama*. Peterborough u.a.: Broadview Press (= Broadview anthologies of English literature), 1596–1641.

Forschungsliteratur

Bennett Kubek, Elizabeth (1993): »Night Mares of the Commonwealth: Royalist Passion and Female Ambition in Aphra Behn's *The Roundheads*«, in:

Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660–1700 17, 88–103.

Brockhaus, Cathrin (1998): *Aphra Behn und ihre Londoner Komödien. Die Dramatikerin und ihr Werk im England des ausgehenden 17. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter (= Heidelberger Forschungen, 32).

Bywaters, David (2008): »Representations of the Interregnum and Restoration in English Drama of the Early 1660s«, in: *The Review of English Studies* [Online Ausgabe 18. April 2008]. URL: <http://res.oxfordjournals.org/cgi/content/full/hgn041v1>.

Donohue, Joseph (Hrsg.) (2004): *The Cambridge History of British Theatre*. Bd. 2: 1660 to 1895. Cambridge: Cambridge University Press.

Firth, Charles Harding (1908–1909): Art. »Hewson, John«, in: Stephen, Leslie/Lee, Sidney (Hrsg.): *Dictionary of National Biography*. Bd. 9. London: Smith & Elder, 762–763.

Harbage, Alfred (1964): *Cavalier Drama. An historical and critical supplement to the study of the Elizabethan and Restoration stage*. New York: Russell & Russell.

Harris, Tim (1987): *London Crowds in the Reign of Charles II. Propaganda and Politics from the Restoration until the Exclusion Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press (= Cambridge studies in early modern British history).

Hughes, Derek (1996): *English Drama 1660–1700*. Oxford: Clarendon Press.

Hume, Robert David (1976): *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.

Hutton, Ronald (1985): *The Restoration. A Political and Religious History of England and Wales 1658–1667*. Oxford: Clarendon Press.

Kluxen, Kurt (1976): *Geschichte Englands: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner (= Kröners Taschenausgabe, 374).

Owen, Susan J. (1996): *Restoration Theatre and Crisis*. Oxford: Clarendon Press.

Owen, Susan J. (2001): »Restoration Drama and Politics: An Overview«, in: dies. (Hrsg.): *A Companion to Restoration Drama*. Oxford: Blackwell, 126–139.

Owen, Susan J. (2004): »Behn's dramatic response to Restoration politics«, in: Hughes, Derek/Todd, Janet (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge University Press, 68–82.

Ruge, Enno (2007): »Short Cuts to Salvation: Representing Visible Saints in Ben Jonson's *The Alchemist*«, in: Höfele, Andreas u.a. (Hrsg.): *Representing Religious Pluralization in Early Modern Europe*. Münster: LIT (= P & A, 12), 197–217.

Scott, Vigil J. (1945): »A Reinterpretation of John Tatham's *The Rump; or the Mirrour of the Late Times*«, in: *Philological Quarterly* 24, 114–118.

Spurr, John (1998): *English Puritanism 1603–1689*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (= Social history in perspective).

Wiseman, Susan (1998): *Drama and Politics in The English Civil War*. Cambridge: Cambridge University Press.

1. Behn 1996, *Epilogue*, 49.