

Was ist ›kulturelles Vergessen‹ und wie kann man es studieren?

TOBIAS DÖRING

Das neue Teilprojekt C 14 wird sich mit Prozessen des Vergessens, Desemantisierungen und Überblendungen im elisabethanischen England beschäftigen. Es trägt den Titel ›Oblivio. Zur Semiotik und Pragmatik des Vergessens in England um 1600‹ und wird im Folgenden durch seinen Projektleiter Tobias Döring eingeführt.

Erinnerung ist eine – wenn nicht *die* – Elementarfunktion aller Kultur und Vergesellschaftung. Deshalb

kommt dem Status des Erinnerten wie den Instanzen, Medien und Verfahren seiner Wahrung oder Wartung stets emphatische Autorität zu, und deshalb nimmt auch die Memoria-Forschung zu Recht eine zentrale Stellung in kultur- und geschichtswissenschaftlicher Arbeit ein. Im Zuge von Pluralisierungsschüben, wie

dieser SFB sie in der Frühen Neuzeit untersucht, muss diese Autorität sich allerdings daran bewähren, wie sie sich gegenüber konkurrierenden Gedächtnisakten positioniert und zu deren Geltungsansprüchen ins Verhältnis setzt. Damit unterliegt die Polarität von Pluralisierung und Autorität immer auch Prozessen des Vergessens und Vergessenmachens, denen sie antwortet wie auch zugleich die Richtung weist. Das zeigt sich im 16. Jahrhundert beispielhaft an den religiösen Umbrüchen und Neuordnungen. Zumal in England, wo die Konkurrenz der Glaubenspraxis im Tudor-Zeitalter innerhalb einer Generation nicht weniger als dreimal eskalierte (um 1533/1538, 1547 und 1553) und anschließend, als Ergebnis einer vorläufigen Stillstellung, zur spannungsreichen Hybridkonstellation des elisabethanischen *Act of Uniformity* (1559) führte, war die Modellierung des kulturellen Gedächtnisses nur durch die Wirksamkeit und um den Preis gezielter Arbeit am Vergessen möglich, die allerdings das Vergangene nicht verwarf, sondern dem Gegenwärtigen anverwandelte. Auf diese Weise wandelt sich zugleich, was kulturelle Strategien des Vergessens etwa leisten können, in einen



Abbildung 1
Szoborpark, Budapest.

Beitrag zur Erinnerung. Mit Blick auf die Dynamik solcher Transformations- und Selektionsprozesse untersucht das Teilprojekt, welchen Anteil daran literarische und dramatische Formen wie beispielsweise die Historiendramen um 1600 hatten bzw. haben können. Denn erst eine erweiterte Lektüre von zentralen Text- und Performanzleistungen, die zeitgenössisch als Medien des Erinnerns galten, nun aber als Medien des Vergessens und Vergessenmachens zur Untersuchung kommen sollen, kann erweisen – so die zentrale These –, wie im Schatten eines Leitdiskurses nicht nur Widersprüchliches fortexistiert, sondern wie sich dessen Autorisierung allererst dem Widerspruch pluraler Geltungsakte verdankt.

Wie aber lässt sich sinnvoll vom Vergessen als einer kulturellen Strategie sprechen und wie kann man

sie mit den Mitteln der Kultur- und Literaturwissenschaft untersuchen? Bei der Memoria ist das ja kein Problem, denn hier verfügen wir über ein ganzes Repertoire an Bildern und Modellen, die das Erinnern zur Darstellung und Reflexion bringen, angefangen von den klassischen wie dem Thesaurus und der Wachstafel, bis hin

zu den spezifisch modernen wie Freuds Wunderblock. Lässt sich dagegen Oblivio überhaupt in gleicher Weise modellieren, etwa allegorisch oder emblematisch darstellen? Bevor ich ausgewählte Textbeispiele und Aspekte unseres Forschungsfeldes aus der englischen Literatur um 1600 vorstelle, sollen zwei kurze Eingangsbeispiele aus jeweils anderem Zusammenhang – Budapest im 21. und Königsberg im 18. Jahrhundert – helfen, diese Grundsatzfrage zu erhellen.

1. An das Vergessen denken

Wer heutzutage Budapest besucht, findet im Südwesten außerhalb der Stadt eine interessante Einrichtung: Szoborpark, eine Art Freilichtmuseum oder Open-Air-Depot der jüngeren Geschichte, wo eine große Zahl von sozialistischen Monumenten aufbewahrt und zur Schau gestellt wird, die nach dem politischen Systemwechsel zum Ende des 20. Jahrhunderts redundant geworden sind (vgl. Abb. 1 und 2). Wie in einem historischen Zwischen- oder vielleicht Endlager stehen bronzene

Arbeiterführer, Marx- und Lenin-Kolosse, tapfere Soldaten, revolutionäre Fahnen Schwinger und entschlossene Faust-Recker dicht gedrängt in neu formierter Gemeinschaftlichkeit beieinander. Auf diese Weise werden über vier Jahrzehnte öffentlicher Selbstrepräsentation eines politischen Systems anhand seiner Relikte des Gedenkens kenntlich und nunmehr selbst veränderten Gedenkprozessen unterzogen. Gerade im Kontrast zum deutschen Umgang mit dem Erbe sozialistischer Monumentalkunst ist dies sehr aufschlussreich, der ja in den meisten Fällen – wie in der Filmkomödie *Good-Bye Lenin* pointiert – auf eine Schleifung und Beseitigung der Denkmäler hinausgelaufen ist. Dagegen zeigt das Budapester Beispiel, wie durch das Agglomerat der Mahnmale ihr altes Pathos sich deflationiert, so dass allein die Vielzahl dieser Monumente den eigentlichen Akt des Monumentalisierens durch wechselseitige Überbietung unterläuft.¹ Selten ist der *sic transit gloria*-Topos so sinnfällig. Dabei werden die einzelnen Skulpturen in keiner Weise karikiert oder etwa der Lächerlichkeit preisgegeben; der Verfremdungseffekt entsteht allein durch die veränderte Raumszenierung, in der sie nun auf Ihrgleichen schauen, einander anzusprechen

und von ihrer Vision einer besseren Welt überzeugen zu wollen scheinen, währenddessen unten die Besucher-schar vorbeiflüht. Hier bietet sich also die Chance, gewissermaßen eine Außenseite der Memoria-Kultur zu besichtigen, d.h. in Augenschein zu nehmen, was aus dem aktuellen Raum des kulturellen Erinnerens ausgesondert worden ist.

Das zweite Beispiel führt nach Königsberg ins späte 18. Jahrhundert. Hier wird vom Philosophen Kant erzählt, der seinen Tageslauf stets penibel regelte und mit der sprichwörtlichen Präzision eines Uhrwerks einhielt, dass er auf seine alten Tage den vertrauten Hausdiener entließ, einen rechtschaffenen Mann namens Lampe, der allerdings nach langjährigen treuen Diensten den Zorn des Hausherrn derart auf sich zog, dass er auf der

1. Die Monumentalisierung selbst stellt ebenfalls ein Verfahren des Vergessenmachens dar, handelt es sich doch um einen »institutionalisierte[n] und machtgestützte[n] Diskurs, dessen Funktion wesentlich darin besteht, bestimmte Elemente der Vergangenheit durch die Erinnerung anderer zu verdrängen [...], die Aufmerksamkeit von einer konkreten historischen Erfahrung abzuziehen und durch die Orientierung an einem »höheren Wert« – der Polis oder die Nation – zu ersetzen.« Butzer/Günter 2004, 236 f.

Stelle gehen musste. Doch an den Nachfolger konnte Kant, knapp achtzigjährig, sich nicht mehr recht gewöhnen, zumal längst sein Gedächtnis nachließ und ihm der neue Name fortwährend entfiel. Stattdessen kam ihm bloß der alte immer wieder in den Sinn. So sah er sich schließlich genötigt, auf einem jener Zettel, wie er sie zur Gedächtnisstütze einzusetzen pflegte, folgende Selbstermahnung zu notieren: »Der Name Lampe muss nun völlig vergessen werden.«² Von einem Professor der Logik sollte man eigentlich erwarten, dass ihm der performative Widerspruch in diesem Imperativ auffällt. Denn sein Satz verlangt das eine und tut zugleich das andere, wenn er den bewussten Namen, der aus dem Gedächtnis doch zu streichen ist, selbst wiederum aufruft. Wie aber hätte Kant die unliebsame Erinnerung gezielt abschütteln können? Die Frage zielt auf das grundsätzliche Problem jeder Oblivio-Forschung, dem

dieses Teilprojekt sich stellen will: ob und wie sich das Vergessen als kulturelle Strategie begreifen und damit gezielt organisieren lässt.

Nach gängiger, seit der Antike oft bezeugter und vielfach handlungsleitender Auffassung ist Vergessen ein Prozess, der sich wie von selbst vollzieht und gegen dessen Unaufhaltsamkeit ei-

gens etwas aufzubieten ist, das seiner Allmacht widersteht: Eine Kulturtechnik wie die *ars memorativa*, die dafür sorgt, dass Individuen wie auch Gemeinschaften Vergangenes vergegenwärtigen, d.h. in Erinnerung behalten können. Erinnern verhält sich demnach zu Vergessen wie Kultur zu Natur und stellt eine besondere Symbolisierungsleistung dar, die den Lauf der Dinge dadurch kompensiert, dass sie sich mit Kunst und List – denn nichts anderes bedeutet *ars* – dem natürlichen Vergessen widersetzt. Aus dieser Perspektive hat Umberto Eco in einem Aufsatz prinzipiell erklärt, dass Zeichen Abwesendes präsent halten, jeder Zeichengebrauch daher darstellend, verweisend oder repräsentierend, in jedem Fall vergegenwärtigend verfährt, weshalb eine »Kunst« des Vergessens, d.h. eine *ars oblivionalis* komplementär zur *ars memorativa*, aus semiotischen Gründen schlicht unmöglich sei.³ Das Argument deckt sich mit der Urszene der Mnemotechnik bei Simonides von Keos – nach dem Einsturz der Festhalle kann der Redner die unkenntlichen Toten anhand der erinnerten

2. Zitiert nach Weinrich ²1997, 94.

3. Eco 1988.



Abbildung 2
Szoborpark, Budapest.

Sitzordnung, ihrer Plätze am Tisch, identifizieren – und ihrer Figurierung von Erinnerung als kultureller Ordnungsstiftung,¹ die sich der naturhaft-katastrophischen Oblivio entgegenstemmt und deren verheerende Effekte kompensiert.

Es versteht sich, dass hierfür die Kulturtechnik des Schreibens just so zweckmäßig erscheint, dass Merktettel, wie eben die des alten Kant, für uns gewiss die gängigste Form einer Erinnerungshilfe sind. Es versteht sich auch, dass eine Kulturepoche wie die Renaissance, die von der Neuentdeckung alter Schriften ausgeht und das Programm der Wiedergeburt schon im Namen trägt, das Erinnern mit besonderer Emphase pflegt und ihre Helden in Gedächtniskünstlern sucht. Wenn beispielsweise Shakespeares Hamlet dem unruhigen Geist seines Vaters Treue schwört, beruft er sich ausdrücklich aufs Erinnerungsvermögen, das in seinem Schädel haust –

Remember thee?
Ay, thou poor ghost, whilst memory holds a seat
In this distracted globe (1.5.95–97)

– und ruft mit »globe« zugleich den Namen des Theaters auf, das solche Erinnerungen aktuell vermittelt. Um ganz sicher zu gehen, schreibt Hamlet sich den Merksatz, den er im Kopf behalten will, auch gleich noch auf: »Meet it is I set it down« (1.5.107). Damit bietet seine Selbstermahnung jedenfalls ein sinnvolles Modell, dem der eher widersinnige Versuch des Königsberger Philosophen gegenübersteht, Erinnerung durch Schrift zu löschen.

Doch ganz so einfach liegt die Sache nicht, denn der Akt demonstrativer Gedächtnispflege, wie Hamlet ihn hier vorführt, geht mit einem Akt nicht minder vorsätzlicher Auslöschung einher, wenn er an der zitierten Stelle außerdem ankündigt:

Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past
(1.5.98–100).

Das aktuell Niedergeschriebene soll also den Ort dessen einnehmen, was früher einmal festgehalten worden ist, so dass jedes künftige Erinnern des Neuen zugleich für das Vergessen eines Alten sorgt. Demnach wäre das Vergessen nicht einfach ein sich naturhaft vollziehender Prozess, sondern käme einer kalkulierten Handlung gleich, der vielleicht sogar spezifische Kulturtechniken der Gewalt, der Ausradierung, Zensur oder Überschreibung eigens zuarbeiten könnten.

2. Zur Ikonographie des Vergessens

Gegenüber dem, was Sybille Krämer als das »Kompensations-Modell« von Erinnern und Vergessen bezeichnet hat² und was im Sinne Eco kulturelle Strategien des Vergessens auszuschließen scheint, weil es dies immer nur als einen defizienten Modus des Erinnerns auffasst, sind daher andere Modellierungen unternommen worden. So übt Renate Lachmann dezidiert Kritik an Eco und macht eine Reihe von Verfahren geltend, mit denen kulturelle Zeichen in die »Latenz« oder »Vakanz« eines gesellschaftlichen Vergessens gebracht oder aber, unter veränderten Bedingungen, erneut reaktiviert werden können. Was hier im Wechsel mnemotechnischer Paradigmen als »Ein- und Ausgrenzen« im semiotischen Mechanismus einer Kultur bzw. als »temporäre« De- und Resemantisierungen einzelner Elemente angesprochen wird, ist ein »notwendiger Bestandteil des kulturellen Kommunikationsprozesses«³ und stellt sich in den konkret zu untersuchenden Beispielen oftmals als Fall von Hybridbildungen, widersprüchlichen Überlagerungen oder schlicht Auslagerung eines Gegensatzes dar. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass schon Eco eine Reihe kultureller Mechanismen genannt hat, mit denen der Ordnungsentwurf der Gedächtniskünste so nachhaltig gestört wird, dass sie zu Löschungseffekten führen.⁴ Diese rühren für ihn sämtlich von Hinzufügungen her, d.h. von Exzess, Vervielfachung, Auftürmung, Überlagerung, kurz: von Pluralisierung der Zeichen, zumal wenn sie nicht mehr an einen vorgegebenen Ort zu fixieren sind.

Auf der Basis solcher Überlegungen fragt unser Teilprojekt also nach dem, was bei einer Modellierung von Erinnerungsprozessen und -instanzen regelmäßig auch geschieht, da es funktional mitläuft, aber meistens aus dem Blick gerät: den Dispositionen, Strategien sowie Konsequenzen kultureller Stillstellung und Löschung. Ob ausgesprochen oder nicht, Oblivio ist immer Teil jeder Memoria-Arbeit und Memoria-Reflexion. Ausdrücklich verweist Augustinus darauf, wenn er im 10. Buch der *Confessiones* die Konstitutionsbedingungen und Funktionsweisen des Erinnerungsvermögens diskutiert.⁵ Ausdrücklich überlegt auch Machiavelli im zweiten der *Discorsi*, unter welchen Bedingungen gesellschaftliche Erinnerungen nachhaltig zu löschen sind, zumal im Fall von neuer Religionsstiftung.⁶ Dabei ist seine Diagnose, dass die Auslöschung des Alten in den meisten Fällen nur partiell erfolgt, da Spuren eines Andenkens an das Verworfenen allein schon durch die Kontinuität der Sprache bleiben, für England in der Tudor- wie der Stuart-Zeit besonders instruktiv. Das Problem war zeitgenössisch wohl bekannt und wurde im Zuge der *ars memorativa* auch verhandelt, beispie-

1. Siehe Goldmann 1989.

2. Krämer 2000, 252.
3. Lachmann 1993, XVIII.
4. Siehe Eco 1988, 259 f.
5. Siehe hierzu O'Daly 1993; und Kreuzer 2004.
6. Machiavelli 1977, 181–183.

weise durch John Willis, wenn er in seiner *Mnemonic* von 1618 (englische Fassung 1661) ausdrücklich von einer »Art of Oblivion« spricht.¹

Dennoch stellt sich für die eigentliche Untersuchung das Problem, was für Zeichen und Figuren, was für Textpassagen oder Materialien zu finden sind, die das Vergessen bzw. die Vergessenheit manifestieren und unser Thema damit auch zur wissenschaftlichen Bearbeitung öffnen. Dazu sollen im Weiteren zwei Fallbeispiele aus der englischen Kultur um 1600 kurz vorgestellt und diskutiert werden, um zu zeigen, welchen Spuren eine solche Arbeit nachgeht.²

Das erste Analysebeispiel ist das Titelbild von Walter Raleghs *The History of the World* von 1614 (vgl. Abb. 3). Es zeigt – in des Autors eigenhändigem Design – zentral die Figur der Historia, umgeben von weiteren Figuren und überwacht vom Auge der Vorsehung. Sie trägt die Aufschrift »magistra vitae«. Am Sockel jeder der vier Säulen finden sich weitere Aufschriften – von links: »testis temporum«, »nuntia vetustatis«, »lux veritatis«, »vita memoriae« –, die insgesamt zeigen, dass hier die bekannte Definition der Geschichte illustriert wird, die Cicero in *De Oratore* (II, ix, 36) gibt, wo er die Historia mit diesen fünf Bestimmungsgrößen preist.³ Interessant für unsere Zwecke ist nun allerdings, was dieses Bild, über die Vorgabe der klassischen Autorität hinausgehend, außerdem noch zeigt: unten rechts die hingekauerte Figur der Oblivio neben der Figur des Todes, auf denen Historia herumtrampelt, sich geradezu von ihnen abstößt und sie niederdrückt. In der Syntax dieser Bild-Erzählung wird damit der Sieg der Historia dargestellt. In der Semiotik des Bildmediums aber, die ja das Nacheinander ins Nebeneinander überführt und damit das Besiegte arretiert, bilden Mors und Oblivio zugleich ein Fundament, fast eine Art Trittleiter, auf der die Lehrmeisterin des Lebens zum Licht emporstrebt. Das heißt, Status und Sinn dieser Geschichtsfigur verdanken sich nicht nur einem degradierten Anfangsdoppelpunkt aus Mors und Oblivio,

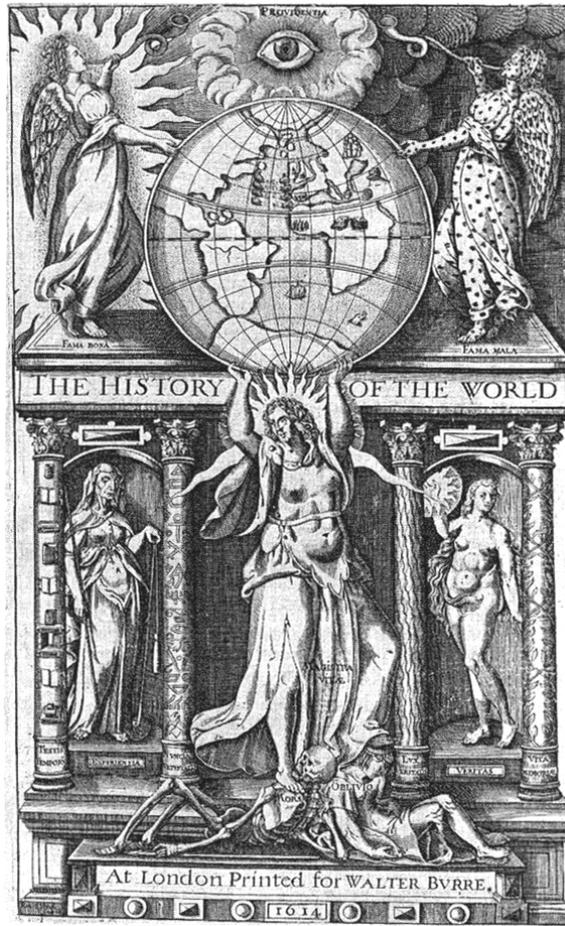


Abbildung 3
Walter Ralegh: *The History of the World* (1614), Titelblatt.

sondern müssen diese beiden als Restbestände sichtbar werden lassen, um sie zurücklassen zu können. Als solche aber bleiben sie präsent. Im Ensemble der Figuren zeigt sich die zentrale Autorität also auf dem stehend, was nicht zu versenken ist.

Dazu ist auch die Differenz der beiden interessant. Mors ist der bekannte Knochenmann, unmittelbar zu erkennen. Oblivio aber ist nicht so leicht kenntlich: Bekleidet mit einem weiten Umhang über ihrem stattlichen Körper – wohl dem »Mantel des Vergessens« – könnte sie sich mühelos in das Tableau der oberen Figuren einreihen. Offensichtlich ist es ihre spezielle Positionierung am unteren Rand, die sie als vergessenswert kennzeichnet, sowie ihr spezieller Habitus: mit gesenktem Kopf und offenen Augen dahindösend. Abgeleitet vom Namen *Lethe*, dem Fluss des Vergessens, ist

es die Lethargie dieser Figur, die das zentrale Merkmal bildet und sie identifiziert – dies allerdings nur differentiell, nicht essentiell. In anderer Stellung und Haltung wäre, was hier als Oblivio figuriert, von der *Experientia* beispielsweise kaum zu unterscheiden. Im Sinn der kultursemiotischen Theorie des Vergessens, wie Lachmann

3. Darauf zielt auch das explikatorische Gedicht zu Raleghs Titelbild, das von Ben Jonson stammt und dessen Ikonographie wie folgt ausdeutet:

From *Death* and darke *Oblivion* (neere the same)
The *Mistresse of Mans life*, grave *Historie*,
Raising the *World* to good, or *Evill* fame,
Doth vindicate it to *Aeternitie*.

High Providence would so: that nor the good
Might be defrauded, nor the Great secur'd,
But both might know their wayes *are* understood,
And the reward, and punishment assur'd.

This makes, that lighted by the beemie hand
Of *Truth*, which searcheth the most hidden springs,
And guided by *Experience*, whose streight wand
Doth mete, whose *Line* doth sound the depth of things:

Shee chearefully supporteth what shee reares;
Assisted by no strengths, but are her owne,
Some note of which each varied *Pillar* beares,
By which as proper titles shee is knowne,

Times witnesse, Herald of *Antiquitie*,
The light of *Truth*, and life of *Memorie*.

1. Willis 1661, 31.
2. Weitere Beispiele literarischer und nicht-literarischer Texte der Frühen Neuzeit bieten die Aufsätze im Sammelband von Ivic/Williams 2004; sowie die Monographie von Sullivan 2005.

sie entworfen hat, zeigt sich hier die wechselnde Verschiebung funktionaler Zeichen zwischen der Latenz des kulturellen Vergessens und ihrer erneuten Einholung in den semiotischen Prozess, d.h. in das dynamische Gedächtnis einer Kultur, ihre »vita memoriae«. Für die Fragestellung des Teilprojekts wie des Sonderforschungsbereichs insgesamt folgt daraus, die Durchsetzung von Normansprüchen, Hierarchisierungen sowie von Autorität an die Prozesse und Konflikte rückzubinden, die von ihnen überschrieben, übertrumpft oder überblendet werden und von denen sie gleichwohl latent gezeichnet bleiben.

Im Unterschied zur oben angeführten Haltung also, dass Oblivio einfach ein ständig ablaufender Verfallsprozess sei, lässt sich mit dieser Ikonographie unsere Grundannahme illustrieren, dass es eine Handhabe des kulturellen Vergessens geben kann und gibt, eine Pragmatik, ja Pragmatisierung, die in der Frühen Neuzeit und ihren Geschichtskonstruktionen virulent wird. Wie dies am konkreten Textmaterial zu untersuchen wäre, will ich jetzt an einem Beispiel aus den Shakespearschen Historiendramen aus den 1590er Jahren andeuten, genauer: am Ende von *King Henry IV, Part 1*, dem ersten großen Sieg des Lancastrians in der Schlacht von Shrewsbury.

3. Gedächtnispolitik und Theater

Die Schlacht ist geschlagen, die Rebellion beendet, und Prinz Harry, der lange säumige Thronfolger, erscheint endlich als der heldenhafte Sieger. Ganz wie die strahlende Figur der Historia auf Raleghs Titelbild steht er zum Ende des Stücks auf dem Schlachtfeld über zwei zurückbleibenden Figuren, zwei Leichen, über die er triumphierend sich erhebt: Percy Hotspur, dem ritterlichen Rebellensohn, und Falstaff, seinem falschen Ziehvater. Beiden widmet er eine kurze Gedenkrede, die sich für unseren Zusammenhang ausschnitthaft zu diskutieren lohnt. Zuerst Harry über Hotspur:

But let my favours hide thy mangled face,
And even in thy behalf I'll thank myself
For doing these fair rites of tenderness.
Adieu, and take thy praise with thee to heaven.
Thy ignominy sleep with thee in the grave,
But not remembered in thy epitaph.
(5.4.95–100)

Der Prinz nimmt Abschied vom besiegten Gegner, dem er im Tod endlich den Respekt für alle Tapferkeit gewährt, den er ihm im Leben für die versuchte Rebellion versagen muss. Deshalb will er zwischen »praise« und »ignominy« trennen, also zwischen Ruhm und Schande, und Sorge tragen, dass Hotspurs Epitaph an letztere gerade *nicht* erinnere – gewiss weil sonst der Nachwelt gleichfalls im Gedächtnis bliebe, wie gegen den lancastrianischen König erfolgreich Widerstand geleistet wurde. Harrys Nachruf auf dem Schlachtfeld der Geschichte

zeigt also exemplarisch, wie die Herrschenden im Triumphzug über die marschieren, die am Boden liegen und dort nicht einmal ihr Gesicht wahren dürfen: Denn »let my favours hide thy mangled face« heißt ja nichts anderes, als das entstellte Angesicht des Toten zum Zeichenträger des siegreich Überlebenden zu machen. Harry bedeckt Hotspur mit seinen eigenen »favours« (damit sind wohl die Handschuhe gemeint) und dankt sich selbst – im Namen des Entstellten – auch gleich noch dafür, ihn solcherart zu einer Deckerinnerung gemacht zu haben. Damit wird, was er als »rites of tenderness« bezeichnet, als erinnerungspolitische Maßnahme kenntlich, die gezielt auf Oblivio setzt und das Zurückgeblessene zu eigenen Zwecken zurichtet.

Damit stellt hier die Historienbühne zugleich ihre eigene Erinnerungspolitik zur Schau und Diskussion, denn sie führt vor, wie ein Ritual des ehrenden Erinnerns an den toten Helden sich mit Formen des Vergessens und Vergessenmachens verschränkt, durch die Autorität ihre geschichtsdeutende Macht gewinnt. Eben dies soll auch der nächste Nachruf leisten, Harry über Falstaff, direkt im Anschluss:

O, I should have a heavy miss of thee,
If I were much in love with vanity.
Death hath not struck so fat a deer today,
Though many a dearer in this bloody fray.
Embowelled will I see thee by and by.
Till then, in blood by noble Percy [d.h. Hotspur] lie.
(5.4.103–109)

Dies lässt sich doppelt lesen: Einerseits soll Falstaff, ebenso wie Hotspur, verabschiedet und ins Vergessen überführt werden, um so die Siegerpose Harrys zu bekräftigen: Dazu wird der Tote als fettes Wild apostrophiert, das ausgeweidet werden muss (so die historische Lesart des Worts *embowel*), damit der noble Jäger sich in einem männlichen Initiationsritus inszenieren kann. Dieser Versuch jedoch schlägt fehl, denn, wie der weitere Verlauf der Szene zeigt, widersetzt sich die Leiche solcher Inszenierung. Im unmittelbaren Fortgang stellt sich bekanntlich heraus, dass Falstaff gar nicht tot ist, sondern nur tot spielt und zwar aus Selbstschutz: Wer sich in der Schlacht tot stellt oder still stellt, bleibt am Leben – eine strategische Lethargie sozusagen. Andererseits aber erfüllt Falstaff damit just den Doppelsinn der letzten Worte dieses Nekrologs: »by noble Percy lie«, da er hier im Blut nicht liegt, sondern lügt. Sobald Harry abgetreten ist, steht er prompt auf, lädt sich die Leiche Hotspurs auf die Schultern und imitiert die Siegerpose, indem er sich rühmt, den Rebellen zur Strecke gebracht zu haben. Was heißt das für die Fragestellung unseres Projekts?

Falstaff ist eine Figur der Camouflage, der ständigen Verstellung und Verkleidung, des fortgesetzten Rollenspiels und damit des Theaters. Dass diese Figur genau in dieser Szene, da Maßnahmen der Gedächtnispolitik vorgeführt werden, in die Selbst-Inszenierung

von politischer Autorität interveniert, sich deren Monumentalisierungsgesten parodistisch aneignet, sie gewissermaßen ausweidet und ihrer Bedeutsamkeit entleert, ist hoch signifikant. Denn immerhin: Was hier auf dem Spiel steht, ist der Umgang mit den Toten, eine der strittigsten und hart umkämpften Fragen in dieser Zeit religiöser Neuordnung.¹ Das Historientheater leistet dazu einen Beitrag, wenn es tote Helden neu belebt und sie damit, wie oft im Anschluss an Thomas Nash gesagt wird, der Vergessenheit entreißt.² Doch mit dieser Szene zeigt sich, wie das theatrale Spiel, das namentlich in Falstaff figuriert, nicht nur dem Gedenken zuarbeitet, sondern auch dessen Aushöhlung, Entleerung und Zerstreuung. Die Shakespeare-Bühne als große Memoria-Anstalt zu betrachten ist seit dem grundlegenden Buch von Frances Yates *The Art of Memory* von 1966 fest etabliert. Aus den genannten Gründen aber ist es wichtig, dazu eine Gegenperspektive zu öffnen und im Sinne der bifokalen Optik, wie dieser SFB sie einnimmt, endlich einmal zu erkunden, in wie weit die Bühne zugleich als eine Anstalt der Entlastung und Entleerung, d.h. einer Kunst auch des Vergessens, gesehen werden muss.

4. Zensur und Zerstreuung

Dies weist auf die politische Dimension des gesamten Unternehmens, die sich im direkten Anschluss an das diskutierte Beispiel aus Shakespeares Historiendrama zeigen lässt. Als der Text von *Henry IV* im Druck erscheint, hat er offensichtlich bereits verschiedene Stadien des Erinnerns, Erkennens und Entstellens durchlaufen, wie die Titelseite der zweiten Quarto-Ausgabe von 1599 signalisiert (Abb. 4) – zugleich übrigens eine der ersten Fundstellen für den Namen William Shakespeare im Druck, wenngleich er hier nur als Bearbeiter genannt wird. Die Korrekturen, die der Titel unter seinem Namen ankündigt, betreffen zentral die Figur, die ebenfalls schon auf dem Titelblatt erscheint: Falstaff. In der Bühnenfassung hieß sie anders, nämlich Oldcastle, und erinnerte mit diesem Namen an einen Lollarden und Märtyrer aus dem 15. Jahrhundert. Dieser »testis temporum« oder »nuntius vetustatis« musste jedoch unter dem Druck seiner puritanischen Nachkommen, der Familie Cobham, von der Theaterbühne getilgt werden. Dies war Teil der Auseinandersetzung der Cobhams mit der Adelsfraktion um Essex und Southampton, mit der

auch Raleigh assoziiert war und die historisch unterlag (die meisten ihrer Angehörigen endeten auf dem Schafot). Ausgerechnet also die Spielfigur, die auf der Theaterbühne die erinnerungspolitischen Maßnahmen durchkreuzt, indem sie sie pluralisiert und parodiert, wird auf der Gesellschaftsbühne einem Zensurakt unterworfen, mit dem eine Autorität sich durch Gedächtnispflege schützen will. Doch das Widerspiel von Memoria und Oblivio ist hier durchaus intrikat, denn heute erinnern wir uns an den Namen Cobham überhaupt nur noch, wenn wir den Namen Falstaff hören: Ohne ihr oblivionales-theatrales Doppel wäre die Familie, obgleich historisch siegreich, wohl weithin vergessen.

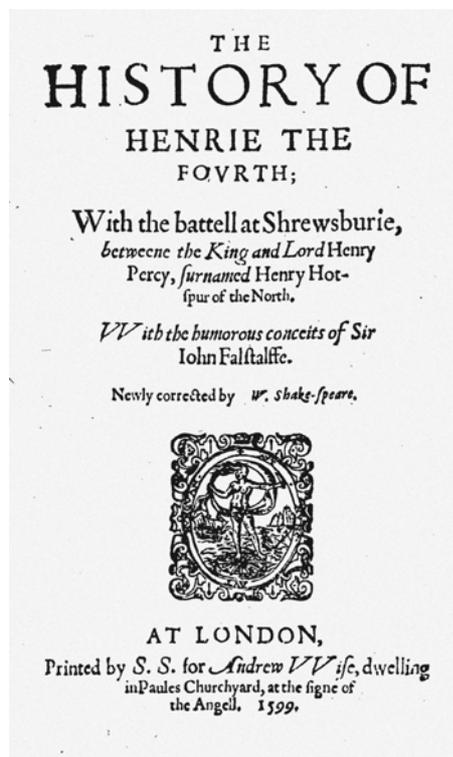


Abbildung 4

William Shakespeare: *Henry IV* (1599), Titelblatt.

Dreierlei also gilt es für unsere geplante Untersuchung im Sinn zu behalten: erstens die Frage nach der Visualisierung des Invisiblen (wie der Oblivio-Figur bei Raleigh), d.h. nach Manifestationen dessen, was eine Teleologie beiseite lässt und was gleichwohl verharrt, wenn es vergessen werden soll; zweitens die Frage nach der Verschränkung von Erinnern und Vergessenmachen, wie sie die Historienbühne vorführt und zugleich vollzieht, wenn sie in der Ausführung solcher Autorisierungsakte zugleich deren Bedingtheit aufführt; sowie drittens die Frage nach der kulturellen Wirkungsweise von Zensur – der Fall Oldcastle/Cobham jedenfalls scheint anzudeuten, dass politische Autorität sich sehr viel erfolgreicher zur Geltung bringt, wenn sie ihre Doppellungen, Spiegelungen und Pluralisierungen im Theater auch einfach mal vergisst.

1. Die katholische Erinnerungskultur mit ihren Ritualen des Gedenkens und Trauerns war im nachreformatorischen England Gegenstand kontroverser Diskussionen sowie konkreter Verbote; vor allem die mittelalterliche Vorstellung vom Purgatorium, auf dessen Verkürzung die katholischen Praktiken des Messenlesens und der Gebete für die Seelen Verstorbener abzielten, wurde offiziell untersagt. Zum Weiterbestehen der Praktiken des Trauerns und ihrer Verhandlung auf der zeitgenössischen Bühne siehe Döring 2006.
2. Thomas Nash führt zur Verteidigung der Bühne diese Memoria-Arbeit der Historiendramen an: »wherein our forefathers' valiant acts, that have lain long buried in rusty brass and worm-eaten books, are revived and they themselves raised from the grave of oblivion [...]« Nash [1592] 1966, 86 f.

Nach der großen Konjunktur der Memoria-Forschung, die in England vor rund vier Jahrzehnten durch die Studien von Yates begründet wurde und hierzulande insbesondere durch die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann maßgebliche Impulse aufnahm, will dieses Teilprojekt also im Anschluss an die skizzierten programmatischen Überlegungen von Lachmann und Krämer einen Perspektivenwechsel erproben und den Blick auf solche kulturellen Praktiken und Akte richten, die meist als bloße Epiphänomene unzulänglicher Erinnerungsarbeit gelten und die doch, wie die genannten Beispiele belegen, Mittel einer höchst brisanten kulturellen Arbeit des Vergessens sind. Vielleicht wird sich in dieser Sicht erweisen, dass die Historien-Bühne Shakespeares selbst eine Institution war, deren kulturelle Funktion mit Szoborpark, dem Budapester Open-Air-Depot, vergleichbar ist, wenn sie Figuren des Vergangenen unter veränderten Bedingungen selbstreflexiv zur Schau stellt. Das aber hieße, dass wir in Hamlets viel zitiertem Merkwort »whiles memory holds a seat/in this distracted globe« den Akzent eher auf *distracted* legen müssten und uns das Globe-Theater, auf das es anspielt, besser als Raum für allerhand *distractions*, d.h. für Zerstreuung und Vergnügungen, vorstellen müssen, als einen Ort mithin, wo auch die Geister der Geschichte letztlich Ruhe finden könnten.

Bibliographie

- Butzer, Günter/Günter, Manuela (2004): »Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit des Vergessens: Ein Resümee«, in: dies. (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Formen der Erinnerung, 21), 233–240.
- Döring, Tobias (2006): *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (= Early modern literature in history).
- Eco, Umberto (1988): »An Ars Oblivionalis? Forget it«, in: *PMLA* 103, 254–261.
- Goldmann, Stefan (1989): »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: *Poetica* 21, 43–66.
- Ivic, Christopher/Williams, Grant (Hrsg.) (2004): *Forgetting in Early Modern English Literature and Culture: Lethe's Legacies*. London: Routledge (= Routledge studies in Renaissance literature and culture, 3).
- Krämer, Sybille (2000): »Das Vergessen nicht vergessen! Oder: ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung?«, in: *Paragrana* 9/2, 251–275.
- Kreuzer, Johann (2004): »Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt: Überlegungen zu einer Notiz Adornos«, in: Butzer, Günter/Günter, Manuela (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Formen der Erinnerung, 21), 167–184.
- Lachmann, Renate (1993): »Kultursemiotischer Prospekt«, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (= Poetik und Hermeneutik, 15), XVII–XXVII.
- Machiavelli, Niccolò (†1977): *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Rudolf Zorn. Stuttgart: Kröner (= Kröners Taschenausgabe, 377).
- Nash, Thomas ([1592] 1966): *Pierce Penilesse, his Supplication to the Divell*. Hrsg. von George B. Harrison. Edinburgh: Edinburgh University Press (= Elizabethan and Jacobean quartos, 7).
- O'Daly, Gerard (1993): »Remembering and Forgetting in Augustine, *Confessions* X«, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (= Poetik und Hermeneutik, 15), 31–46.
- Sullivan, Garrett A. Jr. (2005): *Memory and Forgetting in English Renaissance Drama: Shakespeare, Marlowe, Webster*. Cambridge: Cambridge University Press (= Cambridge studies in Renaissance literature and culture, 50).
- Weinrich, Harald (†1997): *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck.
- Willis, John (1661): *Mnemonica. Or, the Art of Memory, Drained out of the Pure Fountains of Art & Nature*. London.
- Yates, Frances Amelia (1966): *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul.