

Werk

Titel: Schulden machen Theater : produktive Geldkrisen bei Shakespeare

Autor: Karremann, Isabel

Ort: Bochum

Jahr: 2014

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0150 | LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

SCHULDEN MACHEN THEATER:
PRODUKTIVE GELDKRISEN BEI SHAKESPEARE

VON

ISABEL KARREMANN

Meer und Markt: Das Unbehagen an der Liquidität

Die *Comedy of Errors* hält gleich zu Beginn zwei Momente bereit, die den heiteren Ton des Stücks mit einem potentiell tragischen Vorzeichen versehen. Beide sind verbunden mit dem Themenkomplex von Geld, Handel und Schulden, der zum Anlass sowie zur Metapher für Identitätskrisen wird. Bereits in der Eröffnungsszene erfahren wir, dass der Kaufmann Egeon aus Syrakus in Ephesus aufgegriffen und, aufgrund eines bestehenden Handelsembargos gegen die verfeindete Stadt, zum Tode verurteilt wird, sofern er nicht eine Kautions von tausend Mark beibringen kann:

Try all the friends thou hast in Ephesus:
Beg thou or borrow to make up the sum,
And live. If no, then thou art doomed to die.
(1.1.152–154)¹

Egeon kann dies nicht, ist er doch ein Fremder, der nach Ephesus gekommen ist um nach seiner Familie zu suchen, die vor Jahren durch einen Schiffbruch auf der Rückkehr von einer Handelsreise auseinandergerissen worden war (1.1.62–117). Allein, ohne Freunde und damit ohne jede Möglichkeit, einen Kredit über die benötigte Summe zu bekommen, scheint Egeons Tod sicher. Der zweite tragische Moment folgt gleich in der nächsten Szene. Antipholus von Syrakus, einer der verlorenen Zwillingsöhne des Egeon, befindet sich offensichtlich in einem Geschäftsgespräch mit einem Kaufmann aus Ephesus, der ihm rät, eben wegen dieses Handelsembargos seine Identität und Herkunft zu verbergen. Als Geschäfte den einheimischen Kaufmann fortrufen, beschließt Antipholus jenes berühmte Handelszentrum der Antike auf eigene Faust zu erkunden: “I will go lose myself, / And wander up and down to view the city” (1.1.30–31), verabschiedet er sich. Der Kaufmann erwidert höflich: “Sir, I commend you to your own content” (1.1.32),

¹ William Shakespeare, *The Comedy of Errors*, hg. von Stephen Greenblatt et al. The Norton Shakespeare (New York: W. W. Norton, 1997). Alle weiteren Zitate aus Shakespeare-Stücken beziehen sich auf diese Gesamtausgabe.

und geht ab. Im nun folgenden Monolog des Antipholus von Syrakus nimmt dieser Austausch von Floskeln allerdings eine tiefere, dunklere Bedeutung an:

He that commends me to mine own content
Commends me to the thing I cannot get.
I to the world am like a drop of water
That in the Ocean seeks another drop,
Who, falling there to find his fellow forth,
Unseen, inquisitive, confounds himself.
So I, to find a mother and a brother,
In quest of them, unhappy, lose myself.
(1.2.33–40)

Hier erfahren wir den wahren Grund für seinen Aufenthalt an verbotenen Gestaden: Er ist nicht nur gekommen um Geschäfte zu machen, sondern vor allem um seine Mutter und seinen Zwillingsbruder zu suchen, die seit dem Schiffbruch vor Jahrzehnten verschollen sind. Diese Erinnerung gibt die zentrale Metapher des Monologs vor: Antipholus vergleicht sich mit einem Tropfen im Ozean um seinem Gefühl der Isolation und Fremdheit Ausdruck zu verleihen. Das Bild scheint zunächst nur die Auflösungserscheinungen seiner Identität aufgrund des traumatischen Verlustes der Familie zu vermitteln. Doch bedenkt man, dass Antipholus vom vergnügten Vorhaben, sich im geschäftigen Gewühl der Stadt zu verlieren, nahtlos übergeht zu der verstörenden Vision, sich wie ein Tropfen im Meer zu verlieren, dann entsteht hier auch ein beunruhigendes Bild des Marktes: Er wird zu einem Ort, an dem die Protagonisten im Lauf des Stückes ihre Identität immer wieder bedroht sehen werden. Der Marktplatz von Ephesus mit seinen vielfältigen Handelsbeziehungen und Geschäftsverbindungen, in die der einheimische Zwilling eingebunden ist, bildet den idealen Hintergrund, vor dem sich das Spiel von Verwechslungen und Missverständnissen zu einer Identitätskrise entfaltet.

Die metaphorische Gleichsetzung von Meer und Markt war in der Frühen Neuzeit weit verbreitet.² Beide sind Räume der Liquidität, die eine Zirkulation von Waren und Menschen ermöglichen; beide sind zudem bedrohliche Räume, in denen sowohl Waren als auch Menschen verloren gehen können. Dieser Verlust fungiert auf der Bühne immer wieder als Anlass ebenso wie als Trope für einen drohenden Identitätsverlust angesichts der Unwägbarkeiten des frühneuzeitlichen Lebens. In der *Comedy of Errors* etwa erscheint der Marktplatz von Ephesus, auf dem die

² Siehe Laura Brown, *Fables of Modernity: Literature and Culture in the English Eighteenth Century* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001), v. a. Kapitel 2: "Imperial Fate: The Fable of Torrents and Oceans" (53–92), an das sich folgerichtig die zwei Kapitel "Finance: The Fable of Lady Credit" und "Capitalism: Fables of a New World" anschließen.

beiden Zwillingspaare sich immer wieder treffen und verlieren, als ein Raum der Verdoppelung, des Tausches und des Besitzes, in dem Menschen, Dinge, Identitäten und Attribute endlos zirkulieren³ – angefacht und ausgedrückt durch eine geldbasierte Tauschökonomie. Einerseits nämlich wird die Verwechslung der Zwillinge gerade dort brisant, wo es ans Bezahlen von Schulden geht, für die sich jeweils einer überhaupt nicht verantwortlich sieht – es sind ja nicht seine Schulden. Andererseits wird die Identität der Zwillingspaare (für die Zuschauer) durch den Besitz beziehungsweise den vermeintlichen Verlust einer gefüllten Geldbörse sowie einer Goldkette markiert. So entsteht auf der Handlungsebene eine Identifikation von Gegenständen, Geld und Personen, die sich sprachlich in der metaphorischen Gleichsetzung von materiellem Wert und moralischem Wert des Individuums niederschlägt. Diese Gleichsetzung kommt im Stück als bedrohlich erfahrenes Spannungsverhältnis zwischen einer zur Ware reduzierten Identität und einer wahren Identität zum Ausdruck. Geldkrisen geraten bei Shakespeare immer auch zu Identitätskrisen.

Das kritische Narrativ, das sich an eine solche Sicht des Marktes anschließt, ist geprägt von einer Rhetorik des Unbehagens, der Verunsicherung, der Entfremdung und der Krise. So liest man bei Jean-Christophe Agnew, dessen Studie über die materiellen und metaphorischen Zusammenhänge von Markt und Theater den *economic criticism* in der Frühen Neuzeit-Forschung etablierte, folgende Einschätzung: “The formless, qualityless, characterless nature of the money form became a recurring motif in the prolonged rumination about self and society to which so much Renaissance and Reformation literature contributed.”⁴ Die ökonomischen Prinzipien von “liquidity and exchangeability”, so Agnew weiter, “were dissolving, dividing, and destroying [...] the character of all exchange”;⁵ “marketing practice [...] challenged longstanding popular assumptions about the constituents of value, the nature of identity, the signs of authenticity, and the limits of liability.”⁶ Die Repräsentationsökonomie des Geldes, das als abstraktes Zeichen für einen Gegenwert steht, den es aber nicht konkret verkörpert, wirft wichtige Fragen nach Identität und Authentizität auf, die in alle Bereiche der Gesellschaft hineinwirken und die Agnew als Teil einer zeitgenössisch brisanten Repräsentationskrise identifiziert:

³ Shankar Raman, “Marking Time: Memory and Market in *The Comedy of Errors*”, *Shakespeare Quarterly* 56:2 (2005), 193.

⁴ Jean-Christophe Agnew, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750* (Cambridge: Cambridge University Press: 1986), 9.

⁵ Ibid.

⁶ Klappentext zu Agnew (1986).

[H]ow individuals were to represent themselves to one another in the protocontractual relationships of parliamentary politics, mercantile trade, capitalist agriculture, and Protestant orthodoxy brought with it the less immediate but certainly no less obdurate problem of how they were to represent these relationships to themselves.⁷

Dieses Problem von Authentizität und Repräsentation, von Sein und Schein, wird im kommerziellen Theater auf neuartige Weise gestellt und bearbeitet:

[I]t thematized representation and misrepresentation as the pivotal problems of its drama [...]. [...] by thus confronting the conditions of its own performance, it invoked the same problematic of exchange – the same questions of authenticity, accountability, and intentionality – at issue in the ‘idea of the market’ [...].⁸

Aufgrund der Homologie ihrer Repräsentationsökonomien wird der Markt zum Modell und zur Metapher für das Theater selbst. In antitheatralen Schriften zum Beispiel wird die proteische Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers verglichen mit der des Geldes, das sich in alle möglichen Dinge verwandeln kann: “the theme of a newly discovered, Protean social world, one in which the conventional signposts of social and individual identity had become mobile and manipulable reference points”,⁹ lässt sich ohne Reibungsverluste in die Theaterwelt übertragen und umgekehrt: “the Protean actor resembled the contemporary critique of mobile capital”.¹⁰

In nachfolgenden Studien verdichtete sich diese Einschätzung zu einem beinahe formelhaft wiederholten Narrativ, das sich in etwa so zusammenfassen lässt: In der Frühen Neuzeit nimmt der Raum des Marktes mit seinen anwachsenden Waren- und Geldströmen beunruhigend fließende Formen an. Die Liquidität des Geldes bringt eine Auflösung traditioneller Formen von Gemeinschaft mit sich, indem sie die soziale Mobilität und die Distanz zwischen Individuen erhöht. Zusammengekommen ergibt sich daraus eine wirkmächtige Vorstellung vom Markt als einer überpersönlichen Kraft, die das Individuum sich selbst und anderen entfremdet, es isoliert und in seiner Identität verunsichert zurücklässt. Das Theater ist der Ort, an dem diese Probleme von Repräsentation und Authentizität selbstreflexiv erkundet werden und das Publikum mit seinem eigenen Gefühl des Unbehagens angesichts von marktinduzierten Verunsicherungen konfrontiert wird.¹¹

⁷ Agnew (1986), 10.

⁸ Ibid., 9.

⁹ Ibid.

¹⁰ Klappentext zu Agnew (1986).

¹¹ Vgl. Colette Gordons parodistische Zusammenfassung dieses Narrativs in ihrem Aufsatz “Crediting Errors: Credit, Liquidity, Performance and *The Comedy of Errors*”, *Shakespeare* 6:2 (2010), 167.

In der anglo-amerikanischen Frühe Neuzeit-Forschung der 1990er Jahre – und vor allem unter der Schirmherrschaft des New Historicism – wurden kommerzielle Tauschbeziehungen zur Großmetapher für die Beschreibung und Ausdeutung gesellschaftspolitischer, kultureller und interkultureller Beziehungen. Die Sprache des Marktes wurde zur Sprache der Literaturkritik. Die Buchtitel von Stephen Greenblatt, sicher der prominenteste Vertreter des New Historicism, sprechen Bände: *Verhandlungen mit Shakespeare* (1988) trägt im Original den Untertitel: *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, wobei die Vorstellung von der Zirkulation materieller Güter zur Metapher für die Zirkulation von Ideen, Einstellungen und Weltdeutungsansprüchen wurde sowie für die mannigfaltigen Tauschprozesse zwischen unterschiedlichen kulturellen 'Zonen' wie Kirche und Kolonisierung, Diplomatie und Dichtung, Schafott und Schaubühne. Und Greenblatts Studie *Marvelous Possessions* (*Wunderbare Besitztümer*, 1991) über die 'Erfindung des Fremden' in den Dokumenten und literarischen Texten der Kolonisierung Amerikas analysiert die Inbesitznahme des Anderen durch seine Repräsentation aus Sicht der Europäer als Resultat der "*reproduction and circulation of mimetic capital*".¹²

So wirkmächtig dieser Ansatz ist – der New Historicism erlangte in den vergangenen beiden Jahrzehnten für Nachwuchswissenschaftler nicht nur in den USA den Status einer Währung, die das Eintrittsgeld in die akademische Karriere bedeutete –, wurde er doch in den letzten Jahren immer wieder kritisiert, und zwar durchaus zurecht. So muss man einer solchen 'ökonomischen Kulturpoetik'¹³ den Vorwurf machen, dass sie totalisierend vorgeht, also alle Praktiken, Prozesse und Beziehungen einer Kultur unter das Paradigma der Ökonomie stellt und damit andere Erklärungsmodelle ausschließt: "Freed from the particularities of the market, the discourse of 'negotiation', 'liquidity' and 'exchange' comes to articulate an account of the entire social field, all under the inclusive rubric of 'the circulation of social energies'",¹⁴ befindet Christopher Pye. Doch durch die Etablierung der ökonomischen Großmetapher stellt der New Historicism gerade das wieder her, was er programmatisch verneint: "the economic metaphor seems to enable the impossible fantasy of a comprehensive account of the loss of totality".¹⁵ Eine solch umfassende Kulturtheorie widerspricht also dem Anspruch, mit dem der New Historicism selbst einst angetreten war, nämlich die als ideologisch problematisch erkannten

¹² Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 6; Hervorhebung im Original.

¹³ Christopher Pye, "The Theatre, the Market, and the Subject of History", *English Literary History* 61:3 (1994), 502–503.

¹⁴ Ibid., 502.

¹⁵ Ibid., 503.

Meistererzählungen zu ersetzen durch kleinteilige, lokalisierte Lektüren von Anekdoten, Textspuren und flüchtigen Performanzen.

Was den Vorwurf der Totalisierung noch erschwert ist ein gewisser Automatismus, der sich eingeschlichen hat, wenn es darum geht, die Auswirkungen des Marktes auf das frühneuzeitliche Individuum einzuschätzen. Die Erfahrung von Liquidität, von Austauschbarkeit, von Kommodifizierung, so das immer gleiche Argument, erzeuge Gefühle der Entfremdung, der Furcht oder der Scham. Aus dieser Sicht wird "anxiety", Unbehagen, zur immer passenden Standardreaktion auf die Begegnung mit den Marktkräften, wie Colette Gordon beanstandet:

The concept of anxiety that is the touchstone of much early modern economic criticism implies a relationship of passive spectatorship *vis-à-vis* the market, concern with its spectral image. But the grounded, practical attentiveness required in transactions can offer a different way of figuring concern *in* the market [...]. [We need to engage] not with the idea of a faceless, placeless market that prompted abstract anxiety but with the realities of day-to-day transactions that demanded extraordinary care and vigilance.¹⁶

Gordon bringt ihre Kritik an der aus ihrer Sicht undifferenzierten Reduzierung frühneuzeitlicher Einstellungen zum Marktgeschehen auf ein nicht weiter bezifferbares Unbehagen etwas polemisch auf den Punkt, wenn sie beanstandet, dass dieses Paradigma letztlich in einer Einebnung historischer Differenzen resultiere, bei der das eigene Unbehagen an einer neoliberalen Marktwirtschaft zum affektiven Identifikationspunkt mit einer anderen Epoche wird: "We can all imagine watching with anxiety. But can we read with care?"¹⁷ Was es dazu braucht sind eine konsequentere Historisierung und ergebnisoffenere Fragestellungen; wo diese unternommen werden, zeigt sich ein ganz anderes Bild des frühneuzeitlichen Umgangs mit den Auswirkungen von Handel und Markt auf das Subjekt.

Die frühneuzeitliche Kreditkultur: Ein alternatives Paradigma

Dieser Aufsatz wird im Folgenden eine – in Gordons Sinn – sorgfältige Relektüre des Zusammenhangs von Markt, Individuum und theatralem Spektakel in der Frühen Neuzeit unternehmen. Gegen die Sicht des Marktes als gesichtsloser, fluider Raum, der vor allem die unbehagliche Erfahrung der Selbst-Entfremdung und Isolation bereithält, lassen sich mindestens zwei historisch fundierte Einwände vorbringen.

¹⁶ Gordon (2010), 172.

¹⁷ Ibid., 173.

Zum einen zeigen neuere Untersuchungen, dass Handel und Geldverkehr in der Frühen Neuzeit das Individuum keineswegs isolierten, sondern im Gegenteil eine besondere Form der Vergesellschaftung in Gestalt von Geschäfts- und Kreditbeziehungen hervorbrachten. Dies ist die zentrale These von Craig Muldrews wichtiger Studie *The Economy of Obligation: The Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England* (1998). Ein Grund für die Zunahme an Krediten war, dass im sechzehnten Jahrhundert eine große Devisenknappheit herrschte – es stand schlichtweg nicht ausreichend Bargeld in Gold und Silber zur Verfügung um die rasant anwachsende Zahl von getätigten Geschäften zu decken. Diese strukturelle Geldkrise führte dazu, dass Kredit zur Grundlage der ökonomischen Expansion wurde. Die meisten Kreditabsprachen waren informell, oft nur mündlich. Die notwendige Basis dafür war ein intersubjektives Vertrauen, dass der andere den gewährten Kredit zurückzahlen würde; dieses Vertrauen wiederum beruhte auf der Reputation des Gegenübers als kreditwürdig. Muldrew beschreibt diese Kreditkultur der Frühen Neuzeit folgendermaßen:

Credit was an attribute of the household and individuals within it, but each individual unit of creditworthiness was serially linked with others, and as a result the idea of community was interpreted as something [...] which could only be maintained through trust in the credit of others [...].¹⁸

Der Einsatz im Spiel der Geschäfte und Güter war also weniger ein ich-bezogenes Selbstwertgefühl des Individuums, sondern vielmehr Kreditwürdigkeit als Resultat einer Vertrauen schaffenden Performanz in zwischenmenschlichen Beziehungen. Daher macht es wenig Sinn, den Markt als ein furchteinflößend abstraktes System des Warentauschs in Verfolgung individueller Eigeninteressen zu sehen, wie dies in der Folge von Karl Marx und Max Weber gängig wurde. In der Frühen Neuzeit stellten sich der Markt und das ihn ermöglichende Kreditwesen vielmehr als ein Geflecht von sozioökonomischen Beziehungen dar, deren härteste Währung Vertrauen und Reputation waren: “The early modern market was not only a structure through which people exchanged material goods, but was also a way in which social trust was communicated. [...] Such trust was interpersonal and underpinned by emotional relations between individuals communicated in the form of reputation.”¹⁹

Natürlich kam es auch in diesem vertrauensbasierten System zu Konflikten und Krisen. Da beinahe jeder Haushalt Kredit brauchte, um alltäglich anfallende Geschäfte zu tätigen, wurde auch fast jeder Haushalt zum Kreditgeber für andere.

¹⁸ Craig Muldrew, *The Economy of Obligation: The Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England* (Basingstoke / New York: Palgrave, 1998), 4.

¹⁹ Ibid., 5.

Schnell entstanden wahre Kreditrelais, die immer länger und unüberschaubarer wurden und zu gegenseitigen Abhängigkeiten führten: Die Unfähigkeit eines Haushaltes, seine Schulden zurückzuzahlen, wurde meist zum Ruin eines anderen, der ähnliche Verpflichtungen hatte und auf die Rückzahlung seiner Auslagen angewiesen war. Die Konsequenz waren Ausfälle und Rechtsstreitigkeiten (was wir heute als Insolvenzen und Schadenersatzklagen bezeichnen würden), die zwischen 1580 und 1640 ein seitdem nie mehr erreichtes Ausmaß annahmen.²⁰ Nicht zufällig fallen in diesen Zeitraum auch der Aufstieg und die erste Hochphase der öffentlichen Theater, auf deren Bühnen solch tagesrelevante Fragen nach Wert und Wertvorstellungen, nach Schuld und Schulden, nach Vertrauen und Verträgen verhandelt wurden.

Auch das kreditbasierte Geschäftstreiben kannte also Unwägbarkeiten und Unsicherheiten. Doch erweist sich auch hier bei genauerer historischer Betrachtung, dass die Reaktion auf solche Geldkrisen keineswegs immer nur jenes Gefühl von Unbehagen und Verunsicherung war, das Studien im Anschluss an Agnew konstatieren. Wie Theodore B. Leinwand kürzlich gezeigt hat, reagierten die Menschen der Frühen Neuzeit auf die Herausforderungen des Marktes in ganz unterschiedlicher Weise und mit einem guten Maß an taktischem Kalkül. Auf der Grundlage von Prozessprotokollen, biographischen Dokumenten, Briefen und vor allem Dramentexten erstellt Leinwand ein Inventar von Reaktionen auf 'sozio-ökonomisch induzierten Stress' durch Schulden, Risiken oder Verluste:

Not so much what early modern English people thought of their circumstances, nor solely what those exigencies felt like, my subject is the amalgam of cognition and affect that enables coping mechanisms and coping strategies – from routines that were mostly passive to those in which men and women seized the initiative.²¹

Die *economic criticism*-Lektüren der 1990er Jahre gingen größtenteils davon aus, dass das Individuum den Marktkräften weitgehend ausgeliefert ist und sein Gefühl der Selbst-Entfremdung passiv erduldet. Leinwand hält dem entgegen, dass Situationen wie die der Verschuldung eine weitaus breitere Palette an emotionalen und kognitiven Reaktionen auslösen konnten, wie zum Beispiel Scham, aber durchaus auch Verachtung gegenüber Gläubigern, ebenso wie Zähigkeit, Widerspenstigkeit oder Beherrztheit. Darüber hinaus betont er, dass solche Affekte nicht einfach nur passive Reaktionen darstellen, sondern auch eine aktive Positionierung einem Problem gegenüber ermöglichen. Seine Studie fokussiert daher auf solche emotionalen und kognitiven Einstellungen, die ein aktives Eingreifen in und Sich-Verhal-

²⁰ Ibid., 3.

²¹ Theodore B. Leinwand, *Theatre, Finance and Society in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 1.

ten zur eigenen Lage und zu Anderen ermöglichen. Leinwand beschreibt diese als “enabling [affects]”, die zur Grundlage von Handlungsfähigkeit werden können: “In a particular economic environment [such enabling affects] can take the form of a response, as evidence of interpellation, and of a tactic, as evidence of agency.”²² Natürlich sind Affekte immer auch gesellschaftlich konditioniert und kodiert; ob es sich jemand ‘leisten’ kann, auf die Rückforderung säumiger Schulden mit Verärgerung zu reagieren oder mit Beschämung, hängt in erster Linie nicht von seinen Finanzen ab – wären diese gesichert, bedürfte es keiner Schulden –, sondern von seiner Reputation und auch von seinem sozialen Status.

Unterschiedliche Situationen erfordern oder ermöglichen also unterschiedliche Verhaltensweisen; unter Umständen wird auch eine Reihe affektbasierter Taktiken ausprobiert, um eine Situation wie etwa die der Verschuldung zu bewältigen. Eine solche historisch beobachtbare Heterogenität und Variabilität von affektiven Stellungnahmen verträgt sich allerdings schlecht mit totalisierenden, paradigmatischen Erklärungsmustern, die die Begegnungen von Individuum und Markt einbrennen auf die Formel von Entfremdung, Identitätsverlust und Unbehagen. Sie verlangt stattdessen nach taxonomischen, lokalisierten Lektüren: “An understanding of affect responsive to epistemology, to culture, to class, and to intention enables a more nuanced and wide-ranging account of actors caught up in the early modern economy.”²³

Kreditwürdigkeit als intersubjektive Performanz: The Comedy of Errors

Ausgehend von diesen beiden wichtigen Revisionen des Zusammenhangs von Markt und Individuum in der Frühen Neuzeit möchte ich im Folgenden eine Lektüre von Geldkrisen bei Shakespeare vornehmen, die sich nicht in der Feststellung eines ominösen Unbehagens erschöpft. In Stücken wie der *Comedy of Errors* bringen ökonomische Krisen durchaus Identitätskrisen mit sich, wie meine Eingangslektüre gezeigt hat; doch wäre es ein Missverständnis, diese ausschließlich als einen Verlust von Identität oder Innerlichkeit zu verstehen. Was auf dem Spiel steht sind, wie Craig Muldrew gezeigt hat, Reputation und Kreditwürdigkeit, die sich in interpersonellen Beziehungen und Transaktionen erweisen und auf deren Bedrohung unterschiedliche Individuen in ganz unterschiedlicher Weise antworten. In einem zweiten Schritt werde ich einige dieser Taktiken im Umgang mit Geldkrisen an einem weiteren dramatischen sowie einem historischen Beispiel zeigen.

²² Ibid., 8.

²³ Ibid.

Kehren wir also zur *Comedy of Errors* zurück und zu dem anfangs zitierten Monolog des Antipholus von Syrakus. Hier kommt nicht nur ein Gefühl der Vereinsamung zum Ausdruck, sondern auch und vor allem der Wunsch danach, in familiäre und soziale Beziehungen eingebunden zu sein. Eine solches Beziehungsgeflecht und seine identitätsstabilisierende Wirkung wird vorgeführt in der Figur des anderen Zwillingbruders, der sich in Ephesus eine Existenz aufgebaut hat, der verheiratet ist, ein angesehener und wohlhabender Bürger mit besten Beziehungen zum regierenden Herzog. Es ist bezeichnend, dass diese Gegenfigur von Kritikern durchaus wahrgenommen, aber meist recht schnell beiseitegeschoben wird zugunsten des von Gefühlen der Entfremdung und Verunsicherung heimgesuchten Zwilling aus Syrakus. So kommentiert etwa Stephen Greenblatt: "Antipholus of Ephesus [...] is confident, well-connected, and somewhat irascible; [his twin] is anxious, insecure, driven by restless longing". Anstatt aber nun diese alternativen Dispositionen miteinander in Dialog zu bringen, bleibt Greenblatts Aufmerksamkeit bei dem verunsicherten Bruder aus Syrakus. Dessen durchaus stattfindende Identitätskrise im Zeichen von Selbst-Verlust und Isolation wird daraufhin für das ganze Stück reklamiert: "What is the self? What are the guarantees of identity? [...] How is individuality secured?", sind für Greenblatt die Leitfragen; seine Antwort bleibt wegen der Einengung des Fokus auf die Figur des syrakusischen Zwilling allerdings beschränkt: Der zentrale Konflikt des Dramas bestehe in dessen "poignant sense of self-loss, which anticipates the alienation and existential anxiety of the tragedies."²⁴

Tatsächlich aber dramatisiert das Stück ein zeitgenössisch akutes Spannungsverhältnis zwischen sozialer Isolation und Immersion, wie Curtis Perry deutlich macht: "Because its pervasive longing for kinship is set against *both* radical isolation and a structure of urban, commercial obligations, *The Comedy of Errors* makes it possible to understand the play's interest in isolation and community as a characteristic expression of [the early modern] economic world."²⁵ Diese ökonomische Welt bewirkte eben nicht nur eine Atomisierung der Gemeinschaft, sondern auch eine besondere Form der Vergesellschaftung in Gestalt von Kredit- und Geschäftsbeziehungen. Bei Greenblatt fällt bereits das relevante Stichwort: Der Zwilling aus Ephesus ist "well-connected", also eingebettet in ein Netz aus Transaktio-

²⁴ Stephen Greenblatt, "The Comedy of Errors", in *The Norton Shakespeare*, hg. von Greenblatt et al. (New York: Norton, 1997), 688.

²⁵ Curtis Perry, "Commerce, Community, and Nostalgia in *The Comedy of Errors*", in *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism*, hg. von Linda Woodbridge (New York / Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), 41.

nen und Kreditrelationen. Dieses Netz sichert seine soziale Identität²⁶ und umgekehrt: Seine “reverend reputation” ist Grundlage für den “credit infinite”, den er in Ephesus genießt (5.1.5–6). In den Verwechslungsszenen des Mittelteils steht daher nicht so sehr die Frage der Selbst-Identität als vielmehr die Wahrung des guten Namens und der Kreditwürdigkeit in der Wahrnehmung anderer auf dem Spiel.

In diesem Sinne bietet Douglas Brusters Studie *Drama and the Market in the Age of Shakespeare* bereits 1992 eine alternative Lesart für den Zusammenhang zwischen Identität und Besitz an, die zwar eine frühneuzeitliche Gleichsetzung von Eigenschaften und Eigentum konstatiert, diese aber zurecht nicht, wie die Vertreter des *anxiety*-Paradigmas, als neuartige Quelle eines beunruhigenden Selbstverlustes gelten lässt: “purse and person could be said always to be, and to have been, ‘inseparably linked’”.²⁷ Folgerichtig plädiert er für einen neuen Interpretationsansatz:

Here I depart from classical materialist formulations of commodity fetishism and the objective alienation and estrangement of the self in favor of a *constructive* paradigm of the relationship between individuation and property. [The] dictum ‘esteem is awarded only on evidence’ is, to me, a more apt means of understanding how London’s drama portrayed the creation of the early modern, bourgeois subject.²⁸

Ein solches Verständnis finde sich vor allem in den farcenhafte Stücken des frühneuzeitlichen Theaters, in denen der handlungstreibende Verlust von Identität, etwa durch Verwechslung und Verkennung, tatsächlich in einer Bekräftigung des individuellen Selbstwerts – und das schließt durchaus auch den materiellen Wert ein – durch intersubjektive Wertschätzung endet.²⁹

²⁶ “Ephesian identity is dependent on the credit of those who expect a certain sequence of behaviour from the men they are (or believe themselves to be) engaged with in the course of business.” (Sarah Neville, “‘Servants must their masters’ minds fulfil’: Servitude and Social Mobility in Shakespeare’s Ephesus”, *Shakespeare* 5:4 [2009], 375.)

²⁷ Douglas Bruster, *Drama and the Market in the Age of Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 67.

²⁸ Ibid., 68.

²⁹ Ibid., 68. Douglas Lanier stellt in einem anderen Kontext einen ähnlichen Befund an: Er kritisiert die Tendenz der neueren Kritik, *character* vor allem in Hinblick auf eine ‘Erfindung der Innerlichkeit’ bzw. eines Spannungsverhältnisses zwischen Innen und Außen zu betrachten, während in der Aufführung *character* immer das Resultat äußerer Theaterpraktiken wie Gesten, Posen, Kostümierung und Stilhöhe, kurz: von Performanz, sei. Während *Hamlet* zum Exempel von Identität als Innerlichkeit stilisiert werde (“I have that within which passeth show”, 1.2.85), könne *Comedy* als ein Stück über Identitätseffekte gelten, die durch äußerliche Erkennungszeichen wie Gesichtszüge, Kleidung, Leberflecke, Ringe und Goldketten hervorgebracht werden. Während beide Dramen Individuen in der Krise zeigten, zielen *Comedy* nicht auf Innerlichkeit als ein verlorenes Ideal, sondern auf die Probleme materieller Evidenz und intersubjek-

Die *Comedy of Errors* zeigt dies exemplarisch. Einen der komischen Höhepunkte des Stückes bildet jene Szene, in der Antipholus von Ephesus feststellen muss, dass er aus seinem eigenen Haus ausgeschlossen ist, während seine Frau Adriana drinnen das Mittagmahl mit seinem Zwillingsbruder einnimmt, den sie irrtümlicherweise für ihren Ehemann hält. Diese Szene zieht ihr komisches Momentum zweifelsohne aus der Verwechslung der Identitäten; ihren Krisenmoment jedoch bezieht sie aus der Bedrohung für den guten Namen des Antipholus. Dies wird deutlich, als Antipholus versucht, sich mit Gewalt Eintritt zu verschaffen, und sein Freund Balthasar ihn davor warnt, eine öffentliche Szene zu machen, weil dies dem Ruf seiner Familie schaden würde:

Herein you war against your reputation,
And draw within the compass of suspect
Th' unviolated honour of your wife.

(3.1.87–89)

Antipholus' "reputation" und "estimation" (3.1.87, 103) in Ephesus sind allerdings weniger dadurch gefährdet, dass seine Frau ihm Hörner aufsetzen könnte. Vielmehr geht es in dieser Szene darum, dass ein offen ausgetragener Ehestreit das Vertrauen von Gläubigern in einen Haushalt erschüttern würde, in dem die Ehefrau selbstverständlich als Treuhänderin des Vermögens fungiert.³⁰ Als nämlich einige Szenen später der Goldschmied Angelo seine Bezahlung für eine Goldkette fordert, die er für Antipholus von Ephesus angefertigt hatte, bezahlt ihn dieser nicht selbst aus, sondern schickt ihn zu seiner Frau mit den Worten:

I am not furnished with the present money.
Besides, I have some business in the town.
Good signor, take the stranger to my house,
And with you take the chain, and bid my wife
Disburse the sum on the receipt thereof.

(4.1.34–38)

tiver Anerkennung: Die Übereinstimmung von Selbst und Performanz werde nicht von den Figuren selbst kontrolliert, sondern unterliege dem bekräftigenden Blick anderer. Diese Logik des Erkennens und Anerkennens führe zu einer Verkehrung des Identitätseffekts: Anstatt dass äußere Zeichen auf Identität verweisen, werden sie zur Quelle von Identität (Lanier, "'Stigmatical in Making': The Material Character of *The Comedy of Errors*", *English Literary Renaissance* 23:1 [1993], 81–112).

³⁰ Da der Haushalt die grundlegende ökonomische Einheit von Kommerz und Kredit in der Frühen Neuzeit bildete und die Ehefrau – neben anderen Mitgliedern des Haushaltes – in der Regel in solche Transaktionen eingebunden war, bedeutete ein zerrüttetes Vertrauensverhältnis innerhalb des Hauses eine Erschütterung des Vertrauens nach außen; vgl. Perry (2003), 46.

Dazu kommt es zwar nicht, weil Angelo die Goldkette bereits dem falschen Zwilling ausgehändigt hat und nun ein Streit darüber entbrennt, wo die Kette abgeblieben ist. Was mich hier interessiert, ist wieder nicht so sehr das Motiv der verwechselten Identitäten an sich, sondern die Verkettung von Kredit und Reputation, die die Gemeinde von Ephesus miteinander verbindet. Denn der Goldschmid Angelo verlangt seine Bezahlung nur deshalb so dringlich, weil er wiederum einem Kaufmann Geld schuldet, der es benötigt um eine Handelsreise zu unternehmen; wäre es nicht wegen dieses akuten Liquiditätsproblems, so könnte man den Eindruck gewinnen, würde der durch Vertrauen abgestützte Kreditkreislauf von Ephesus problemlos weiter zirkulieren.

Gleichzeitig sorgt sich auch Angelo vor allem um seine eigene Kreditwürdigkeit, welche die Grundlage seiner geschäftlichen und gesellschaftlichen Existenz in Ephesus bildet: "Consider how it stands upon my credit", beschwört er den Antipholus: "This touches me in reputation" (4.1.68, 71). Als Antipholus sich weiterhin weigert zu zahlen, will der Goldschmied ihn verhaften lassen. Antipholus hingegen kündigt sofort an, auf Kautions freikommen zu werden, denn die Nachricht, dass er in Schuldnerhaft sei, würde wiederum seine Reputation beschädigen.³¹ Und für seine Frau Adriana steht die Goldkette für die liebende Verbindung zwischen Eheleuten, so dass der Verlust der Kette nicht eine Art Identitätsverlust, sondern vielmehr einen Verlust an Vertrauen bezeichnet, der vom Haushalt als kleinster sozialer Einheit auf die ganze Gesellschaft übergreift. Mit dieser Überdeterminierung der Goldkette intensiviert Shakespeare ihre Bedeutung als "a symbol of civic and professional responsibility".³² Es geht hier also eindeutig nicht primär um eine Geldkrise – Antipholus könnte den Goldschmied jederzeit bezahlen – oder eine Identitätskrise – Antipholus zweifelt keinen Moment an sich selbst –, sondern um eine Vertrauenskrise, die den Kreislauf von Kredit und Reputation in Ephesus aus dem Gleichgewicht bringt.

Die *Comedy of Errors* dramatisiert damit eine Kreditkultur, in der ökonomische und soziale Beziehungen unauflösbar miteinander verbunden sind; das Resultat einer solchen Verquickung von materiellem und moralischem Wert des Individuums ist aber keineswegs eine umfassende Verunsicherung, wie sie das *anxiety and alienation*-Paradigma postuliert. Antipholus von Ephesus, der von der Kritik so vernachlässigte Bruder, ist ein gutes Beispiel hierfür. Weit davon entfernt, beunruhigt oder furchtsam zu reagieren, ist sein Auftreten – in Greenblatts eigenen Worten – "selbstbewusst" und "etwas reizbar", und es sind diese Charaktereigen-

³¹ Craig Muldrew ([1998], 46) hebt hervor, dass diese Sorge gerechtfertigt war: "public knowledge of an arrest or attachment could seriously damage the credit of a household, leading to the loss of business and downward social and economic mobility".

³² Bruster (1992), 76.

schaften, die seine Reaktion auf das Verwirrspiel der Identitäten prägen. Es wären sicher noch andere Einstellungen zu weiteren sozioökonomisch induzierten Stressmomenten denkbar, und sie sind in der Tat auch am historischen Material nachweisbar, wie Leinwands Studie eindrucksvoll darlegt. Ich kann hier allerdings nicht die ganze Bandbreite an taktischen Selbst-Positionierungen und affektiven Strategien etwa im Umgang mit Kreditschulden aufzeigen. Im Rest dieses Aufsatzes möchte ich eine solche Positionierung zum Problem der Verschuldung vorführen, die möglichst weit entfernt ist von jener der furchtsam-unbehaglichen Verunsicherung. Dazu müssen wir uns einer anderen Shakespeare-Figur zuwenden, die die Kunst des finanziellen Krisenmanagements perfekt beherrscht: Sir John Falstaff in den beiden *Henry IV*-Dramen. Obwohl diese Stücke keine wirtschaftlichen Transaktionen auf die Bühne bringen, bildet doch die Sprache der Ökonomie durchweg einen Bezugsrahmen für die Bewertung von persönlichem Wert und individuellem Handeln.³³ Während das Paradigma des Unbehagens vor allem darauf fokussiert, wie die Strukturen des Marktes identitätskonstituierende Beziehungen wie Freundschaft, Loyalität oder Erbschaft durch ihre Subsumierung unter wirtschaftliche Tauschaktionen entwerten, möchte ich hier das Augenmerk darauf richten, wie im Rahmen des ökonomischen Diskurses individuelle Handlungsfähigkeit gewonnen werden kann.

Schulden machen Theater: Falstaff

Falstaff ist notorisch pleite. Schon bei seinem ersten Auftritt hören wir, dass er beim Kronprinzen Harry Schulden hat. Immer mit einer Hand im königlichen Geldsäckel führt Falstaff ein angenehmes Leben auf Kosten anderer. Keineswegs dadurch beunruhigt zieht Falstaff seinerseits den Prinzen damit auf, dass dieser wegen der gemeinsamen Zechgelage bei der Wirtin Mistress Quickly tief in der Kreide steht. Als Falstaff in einer späteren Szene direkt von der Wirtin zur Rede gestellt wird, zündet er ein wahres Feuerwerk an Ausflüchten, Spitzfindigkeiten und Listen, alles um nur nicht als armer Schuldner dazustehen. In Akt 3, Szene 3 – dem strukturellen Zentrum des ersten Teils von *Henry IV* – sehen wir Falstaff im Streit mit Mistress Quickly. Falstaff wirft ihr vor, man habe ihn in ihrem Wirtshaus bestohlen, und verlangt Schadenersatz – nicht wissend, dass es Prinz Harry war, der dem weinselig Schlummernden heimlich die Taschen geleert hat. Die Wirtin identifiziert diesen Vorwurf zutreffend als Versuch, von seinen beträchtlichen Schul-

³³ Sandra K. Fischer, *Econolinguia: A Glossary of Coins and Economic Language in Renaissance Drama* (Newark: University of Delaware Press, 1985), 30.

den bei ihr abzulenken. Sir John hat auf Kredit im Wirtshaus gespeist und gezecht, von ihr Geld geliehen und sich auf ihre Kosten ein Dutzend neuer Hemden anfertigen lassen. Dafür will er jetzt aber nicht die Rechnung begleichen, und er probiert eine Reihe von taktischen Wendungen aus, um dem zu entgehen: Die Wirtin lüge; die Hemden seien von minderwertiger Qualität und ihren Preis nicht wert; die Zeche für Speisen und Wein solle man bei seinen Saufkumpanen eintreiben; und überhaupt sei *er* das Opfer eines Diebstahls und fordere Ersatz für den Inhalt seiner Börse, dessen Wert er allerdings maßlos übertreibt (3.3.51–80). Als der Streit in mit sexuellen Anzüglichkeiten gespickten Schimpftiraden eskaliert, kommt Prinz Harry dazu. Er entlarvt Falstaffs Tücke, indem er den wahren Wert seines Tascheninhalts preisgibt – nämlich “tavern reckonings, memorandums of bawdy-houses, and one poor pennyworth of sugar-candy” (3.3.146–147) – und richtet an den so Bloßgestellten die entscheidende Frage: “Art thou not ashamed?” (3.3.150).

Falstaff schämt sich natürlich keineswegs, sondern zieht sich in bekannt schlagfertiger Manier aus der Schlinge: Er erkennt blitzschnell, dass der Prinz damit zugegeben hat, seine Taschen ausgeräumt zu haben, und nutzt dieses unfreiwillige Geständnis, um sich in seiner Rolle als Diebstahlsopfer bestätigt zu präsentieren. Mit dieser Wendung vom angeklagten Schuldner zum unschuldigen Opfer bekommt Falstaff wieder genug Oberwasser, um der verdutzten Wirtin mit einer Geste großmütiger Vergebung den Wind aus den Segeln zu nehmen:

Hostess, I forgive thee. Go make ready breakfast. Love thy husband, look to thy servants, cherish thy guests. Thou shalt find me tractable to any honest reason; thou seest I am pacified still. Nay, prithee, be gone. *Exit Hostess* (3.3.157–160).

Was sagt uns diese Szene über den Umgang mit Schulden auf der Shakespeare-Bühne? Zum einen löst der Schuldenvorwurf alle möglichen Reaktionen aus, aber gewiss kein Gefühl der Selbst-Entfremdung oder gar des Unbehagens, weder bei den Figuren auf der Bühne noch bei den Zuschauern – die Szene war offensichtlich ein solcher Erfolg, dass Shakespeare sie im zweiten Teil von *Henry IV* wiederholte (Akt 2, Szene 1). Wiederum sehen wir Falstaff im Streit mit Mistress Quickly, doch diesmal ist die Brisanz ihrer Vorwürfe dadurch verschärft, dass sie diese in Gegenwart des Lord Oberrichters und zweier Wachleute vorbringt. Wieder wird ihm die bezeichnende Frage gestellt, ob er sich nicht schäme (*2H4*, 2.1.74–75), wieder verhallt der Vorwurf ungehört. Statt dessen versucht Falstaff, sich den Anschuldigungen zu entziehen, indem er Mistress Quicklys Glaubwürdigkeit diskreditiert. Da er jedoch beim Lord Chief Justice auf Granit beißt – “Sir John, Sir John, I am well acquainted with your manner of wrenching the true cause the false way” (2.1.100–101) –, lässt er seinen ganzen Charme bei der Wirtin spielen und bringt sie schließlich sogar dazu, ihre Einrichtung zu verpfänden um ihm noch mehr Geld leihen zu können (2.1.121–145). Im Verlauf des zweiten Teils geht Falstaff zuneh-

mend auf in der Rolle des Parasiten, dessen Charme und Witz aber dennoch vermögen nicht nur die anderen Figuren, sondern auch das Publikum für ihn einzunehmen. Denn dessen Reaktion auf Falstaffs Schuldenmanagement erschöpft sich ja in der Regel nicht in moralischer Entrüstung: Die Zuschauer fühlen sich unterhalten, sind amüsiert, lachen über die Wortgefechte und rhetorischen Pirouetten, die Falstaff dreht. Falstaffs versatiles Verhalten gegenüber seinen Gläubigern mag zwar moralisch verwerflich sein, aber es ist gutes Theater.

Und es ist Theater im doppelten Sinne, denn zweitens zeigen uns Szenen wie diese, dass Falstaff durchaus über eine Währung verfügt, mit der er seine Schulden begleicht: Er ist ein Meister der Wortspiele und Situationskomik. Falstaff beherrscht „the coining of wit into value“³⁴ meisterhaft, er prägt neue Wörter, wie anderswo Münzen geprägt werden, oder gibt ihnen einen anderen, doppeldeutigen Wert, der den ihres Alltagsgebrauchs übersteigt. Es ist dieser semantische Überschuss, den Falstaff für sich arbeiten lässt und dessen Dividende sich in scheinbar unendlichen Kredit beim Prinzen und anderen Figuren ummünzt. Zudem bringt sein versiertes Rollenspiel – als Diebstahlsopfer oder als großzügiger Mann von Welt, als Gläubiger des Prinzen oder als dessen Vertrauter, als Wegelagerer oder als Soldat im Dienst der Krone – seine Geldgeber dazu, ihm immer wieder einen Vertrauensvorschuss und, damit verbunden, finanziellen Kredit zu gewähren. Was Craig Muldrew für nicht-dramatische Alltagssituationen feststellt, gilt auf der Bühne, die die ökonomischen Zwänge und Möglichkeiten des Marktes spielerisch erprobt, erst recht: Performanz generiert Kredit.

Nun mag man einwenden, dass Sir John am Ende des zweiten Teils verbannt wird, dass seine Währung der Scherze und Scharaden ihren Wert verloren hat. „Reply not to me with a fool-born jest“ (2H4, 5.5.53), verbietet der Prinz ihm letztlich das Wort und erklärt damit seine Währung für nichtig. Das Falstaffsche Prinzip aber, dass Performanz Kredit generiert, wird beibehalten. Der Epilog des zweiten Teils erinnert das Publikum, dass das eben gesehene Stück ein Schuldversprechen einlösen sollte, welches bei früherer Gelegenheit gegeben worden war. Falls diese Schuld mit den beiden Teilen von *Henry IV* nicht beglichen worden sein sollte, falls das Kaufmannswagnis des Theaters Schiffbruch erlitten haben sollte, wie es der Epilog in einer weiteren metaphorischen Gleichsetzung von Markt und Meer ausdrückt,³⁵ so bittet er um Zahlungsaufschub und stellt ein neues Stück „with Sir

³⁴ Ibid., 28.

³⁵ “[...] if like an ill venture it come unluckily home“ (2H4, Epilog 10–11). Zu den materiellen und metaphorischen Verquickungen von frühneuzeitlicher Seefahrt und Theaterkultur, ihre Wagnisse, Risiken und Potentiale der Gewinnerschöpfungen ebenso wie der Selbstschöpfungen, siehe Tobias Döring, „All the World’s the Sea: Shakespearean Passages“, *ShJb* 148 (2012), 11–30.

John" (2H4, Epilog, 25) in Aussicht. Allerdings gesteht er freimütig ein, dass auch das neue Stück nicht darauf abzielen werde, diese Schulden endgültig zu begleichen, sondern vielmehr darauf, den Kreditkreislauf endlos fortzuführen: "Bate me some, and I will pay you some, and, as most debtors do, promise you infinitely" (2H4, Epilog, 13–15).

Endlose Versprechungen, die mithilfe von unterhaltsamen Performanzen verlängert werden, sind die Praxis Falstaffs – und sie sind auch eine Praxis des frühneuzeitlichen Theaters selbst: Das Publikum gibt mit seinem Eintrittsgeld einen finanziell ausgedrückten Vertrauensvorschuss; das Stück selbst wird zur Ware und gleichzeitig zur Währung, indem dieser Vertrauensvorschuss durch das Bühnenspektakel eingelöst wird; und gleichzeitig wird die Erwartung aufgebaut, dass auch das nächste Stück einen Besuch und mindestens einen Penny Eintritt wert sein wird. Dass diese Praxis für beide Seiten als profitabel und keineswegs Unbehagen erzeugend wahrgenommen wurde, zeigt Thomas Dekkers Vergleich des Theaters mit der kurz zuvor gegründeten Börse, der Royal Exchange: "The theatre is your poets' Royal Exchange, upon which their Muses (that are now turned to merchants) meeting, barter away that light commodity of words for a lighter ware than words – Plaudits and the Breath of the great Beast which, like the threatenings of two Cowards, vanish all into air."³⁶ Stückeschreiber werden hier als Produzenten von Wortwaren gesehen, die das Publikum mit gleicher Münze vergelten: gute Unterhaltung gegen gutes Renommee.

Umgekehrt wurden auch die Theaterpraktiken des Verkleidens und Verstellens zu einem – durchaus positiv verstandenen – Modell für Geschäftsbeziehungen: So schlug Arthur Gorges 1611 in einer Petition an King James vor ein Zentralregister zur Erfassung von Kreditwürdigkeit einzurichten, mit dem Ziel, vorübergehend zahlungsunfähig gewordenen Mitgliedern der *landed gentry* den sicheren und profitablen Verkauf von Landbesitz zu ermöglichen: "the parties themselves that do either lend or borrow, buy or sell, may use it with as great security and secrecy as they think fit by using other men's names than their own, other places than their own houses, and other friends of Factors for themselves if they be so disposed." Dieses Vorhaben kann mit Leinwand als ein Versuch gesehen werden, den sozialen Stress der Verschuldung mit seinen Begleiterscheinungen der Scham und Verwundbarkeit zu reduzieren. "Theatricality", schlussfolgert Bruster, "ensures complete honesty in these financial matters."³⁷

Der Kreislauf von Kreditschuld, Anzahlung und Umschuldung auf der Grundlage von Reputation und Vertrauen, den der Epilog von *Henry IV, Part 2* evoziert, kann

³⁶ Thomas Dekker, *The Gul's Horne-Booke* (London: Imprinted for R. S., 1609), 27.

³⁷ Bruster (1992), 7.

zudem als Prinzip gelten, auf dem das frühneuzeitliche Theater aufgebaut ist – und zwar durchaus im ganz wörtlichen Sinn. Denn hätten nicht die Betreiber der ersten öffentlichen Theater eine geradezu Falstaffsche Entschlossenheit und Nonchalance im Anhäufen von Schulden an den Tag gelegt, dann wären solche Bühnen wie das Theatre, das Swan oder auch das Globe vermutlich niemals erbaut worden. Dies zeigt Theodore Leinwand in beeindruckender Weise am Beispiel James Burbages, der bekanntermaßen einer der Gründer des Theatre war. Sein Sohn Richard wurde später ein gefeierter Schauspieler und Miteigentümer des Globe sowie des Blackfriars, auf deren Bühnen Shakespeares Stücke gespielt wurden. Auf der Grundlage von Verträgen, Schuldbriefen, Prozessakten und überlieferten Anekdoten rekonstruiert Leinwand die Finanzierungsgeschichte des Theatre durch Burbage und seinen Partner John Brayne. Während der wohlhabende Brayne die Hauptkosten des Pachtvertrages und des Baus sowie die Garantie für einen substantiellen Kredit übernahm, brachte der notorisch insolvente Burbage (abgesehen von einer kleinen Summe) anscheinend vor allem seine Vision und seine Tatkraft in das Unternehmen ein. Dennoch findet sich allein der Name James Burbage auf den relevanten Besitzurkunden, und es ist Burbage, an den wir uns als Gründer des Theatre erinnern. Wie konnte es dazu kommen?

Um eine sehr lange, verwickelte Geschichte kurz zu machen: Burbage und Brayne hatten wohl eine interne Absprache getroffen, laut der Brayne als stiller Teilhaber und Geldgeber fungierte, aber an allen Profiten des Theaters mit fünfzig Prozent beteiligt sein sollte. Als es bald zu Streitigkeiten kam und Brayne selbst in finanzielle Verlegenheit geriet, wollte er diese Absprache verschriftlichen lassen, wogegen Burbage sich jedoch mit Erfolg wehrte. Anstatt dem Partner seinen zustehenden Anteil zukommen zu lassen, nahm Burbage sogar neue Kredite auf, indem er den Pachtvertrag und das Theatergebäude als Sicherheit verpfändete. Was folgte, waren jahrelange Rechtsstreitigkeiten, die nach Braynes Tod von dessen Erben weitergeführt wurden und im Laufe derer beide Seiten in Schimpftiraden ausbrachen, die lebhaft an jene zwischen Falstaff und Mistress Quickly erinnern. Um sich gegen diese Ansprüche zu behaupten, ließ Burbage immer neues Geld, das er für Anzahlungen, Umschuldungen, Refinanzierungen und Neu-Investitionen wie das Blackfriars und das Globe Theatre verwendete.³⁸

Zweifelsohne kann man ein solches Geschäftsgebaren als unethisch und egoistisch kritisieren. Doch mein Thema ist nicht die Moral des Marktes, sondern der kognitive und affektive Umgang mit Schulden. Und in dieser Hinsicht bietet das Beispiel eine bemerkenswerte Bandbreite an taktischen Manövern, die sich nicht auf Ehrgeiz und Egoismus reduzieren lassen:

³⁸ Leinwand (1999), 60–66.

James [Burbage] provides evidence of procrastination, manipulation, fisticuffs, arrest, filching, default, negotiation, partial payments, escape clauses, small credit, non-performance, hard bargaining, and preemptive strikes. [...] Burbage's indebtedness, giving up a mortgage here, signing a performance bond there, has as its motivation retention, not simply ambition. With a persistence [amounting to tenacity], Burbage works his indebtedness, stubbornly making of it an enabling modality.³⁹

James Burbage war nicht nur in der Lage, den psychischen und sozialen Druck seiner Schuldenlast zu verarbeiten; er war auch in der Lage, seine Schulden für sich arbeiten zu lassen, sie als eine "enabling modality" des frühneuzeitlichen Geschäftslebens wahrzunehmen. Es mag durchaus sein, dass Burbage angesichts seiner finanziellen Verpflichtungen hin und wieder ein Gefühl des Unbehagens überkam. Doch es waren vor allem die Hartnäckigkeit von Unternehmern wie ihm⁴⁰ sowie ihre Bereitschaft Geld aufzunehmen, zu verleihen, zu investieren und auch zu verlieren, die das Theater zu einem kommerziellen und kulturellen Erfolg machten. Zumindest im London der frühen Neuzeit galt also: Schulden machen Theater.

Summary

This essay examines the rhetoric of anxiety at work in the discourses of economic literary criticism and New Historicism more generally. While this rhetoric casts the early modern subject's experience of the marketplace in terms of alienation, isolation and loss of identity, recent studies by Craig Muldrew and Theodore Leinwand urge us to differentiate among a more varied set of cognitive and emotional responses to socio-economically induced stress. Taking its cue from these revisions of early modern economic culture and its representation on the Shakespearean stage, this essay discusses *The Comedy of Errors* and the figure of Falstaff as counter-examples to the anxiety-and-alienation paradigm.

³⁹ Ibid., 67.

⁴⁰ Leinwand zeichnet ähnliche Gründungsszenarien für Häuser wie das *Swan Theatre* und das *Boar's Head* nach (68–69): Der Goldschmied Francis Langley kam als Geldverleiher (und was man heute Insolvenzprofiteur nennen würde) in den Besitz des Grundes in Bankside, auf dem er später – wiederum unter Verpfändung all seines Hab und Guts – sein Theater errichten sollte; und auch in die Finanzierung des *Boar's Head* war Langley verwickelt, nachdem Oliver Woodliffe, der sein Kapital am Geldmarkt erarbeitet hatte und ähnlich wie Brayne als stiller Teilhaber in eine Theaterbühne investierte, mit seinem Investitionspartner Richard Samwell in Streit geraten war. In all diesen Fällen zeichnen die überlieferten Dokumente langwierige Finanzierungspläne und -krisen nach, die im Wissen um die Risiken, aber offensichtlich auch im festen Glauben an das Theatergeschäft durchgestanden wurden.