

Ähnlichkeit, Spektakel, Markt. Theatermaschine und Regierung nach Shakespeare und Foucault

Sebastian Kirsch

Of government the properties to unfold
Would seem in me t'affect speech and discourse,
Since I am put to know that your own science
Exceeds, in that, the lists of all advice
My strength can give you. [...]

Mit diesen Versen beginnt *Measure for Measure*, die vermutlich 1603/1604 verfasste »Dark Comedy« William Shakespeares.¹ Zugeordnet sind sie Vincentio, dem Duke eines fiktiven Wien, der mit ihnen seinem greisen Berater Escalus schmeichelt und zugleich das zentrale Thema des Stücks ankündigt: »Government«, das Regieren, und dessen Eigenheiten oder Grundsätze (»properties«). Und genau wie er sagt, wird Vincentio diese Eigenheiten hier nicht diskursiv entfalten; allerdings weniger, weil dies in Anbetracht von Escalus' Kenntnissen eine Verschwendug von Worten wäre, wie er behauptet. Vielmehr wird er im Folgenden vorführen, was das um 1600 heißen kann: »to govern«; und zwar im Rahmen einer Demonstration, die er trotz aller Beredsamkeit stumm und ohne Ansage durchführt, die er in der Art eines gigantischen Raum- und Bühnenexperiments umsetzt und mit deren spektakulärem Abschluss auch die Komödie zu Ende sein wird. So umfassend ist die Vorführung, dass sich rückwirkend noch die Eingangsworte selbst als Bestandteil der herzoglichen Regierungskunst zu erkennen geben: Auch sie gehören bereits zu Vincentios Demonstration, sein doppelbödiges Spiel ist mit ihnen schon im Gange – das Theater des Regierens hat hier schon vor seinem vermeintlichen Anfang eingesetzt.

¹ William Shakespeare, *Measure for Measure*, hg. v. A.R. Braunmuller u. Robert N. Watson, London: Bloomsbury 2020 (= The Arden Shakespeare, 3. Auflage), v.1-5. Zu äußerer Entstehungsdaten und Quellen des Stücks vgl. Walter Kluges Eintrag zu *Measure for Measure* in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009, 5. Auflage, S. 484-454.

Wie Shakespeares andere Bühnenwerke zählt auch *Measure for Measure* nicht zum barocken Maschinentheater, wie es sich im 17. Jahrhundert vor allem auf dem europäischen Festland spektakulär entfalten sollte. Und doch dürfte dieses Stück auch auf einen Bedeutungszuwachs neuartiger Theatermaschinen reagieren, die um 1600 auch in London bekannt wurden. 1596 war hier mit dem »Blackfriars Theatre« die erste Innenraumbühne Englands eingerichtet worden. Diese war nicht nur im Privatbesitz des Shakespeare-Darstellers Richard Burbage; Shakespeares Truppe »The King's Men« durfte sie nach langen Kämpfen ab 1608 auch als Winterresidenz und zweite Spielstätte neben dem »Globe Theatre« nutzen. Anders als die Freiluftbühne des »Globe« verfügte das »Blackfriars« aber tatsächlich über Vorrichtungen für »magische« Spiegeltricks und andere Theatereffekte. So konnten die »King's Men« hier zum ersten Mal...

das Licht regeln, was sehr wichtig war. Wenn man das Licht regeln kann, kann man auch den Effekt steuern. Auf der Bühne des *Globe*, unter freiem Himmel, gab es keine nennenswerten Blitzeffekte, und rings vom Publikum umgeben war es schier unmöglich, die Schnüre zu verborgen.²

Vor allem Shakespeares letztes Stück, der 1611 aufgeführte *Tempest*, scheint mit seinen betont (bühnen-)magischen Elementen und seinem Wetter-Zauber von den neuen technischen Möglichkeiten zu zeugen. *Measure for Measure*, gut sieben Jahre älter, enthält dagegen keine vergleichbaren Hinweise auf den Einsatz von Theaterzauber und Illusionstechnik.³ Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – lässt es sich, wie ich hier argumentieren werde, als eindrucksvolle Reflexion des epistemologischen Ortes lesen, an dem sich an der Schwelle zum barocken Jahrhundert die Verwandlungs- und Effektapparaturen des Maschinentheaters einzurichten begannen.

Ich stelle *Measure for Measure* aber noch aus anderem Grund in den Mittelpunkt dieses Essays. Gerade in diesem Stück ist nämlich die Reflexion der Theatermaschine und ihrer Mittel mit besonderer Prägnanz auf eine Thematik bezogen, die mich hier besonders interessieren wird: Es ist eben die Frage, was die »properties of government« sind – eine Frage, die seit dem 16. Jahrhundert in den Ländern Europas eine ähnlich rasante (und uneinheitliche) Entwicklung nahm wie die der Theatermaschinen. »Mit dem 16. Jahrhundert treten wir in das Zeitalter der Verhaltensführungen, in das Zeitalter der Führungen, wenn Sie wollen, in das Zeitalter der Regierungen ein«, lautet der Befund aus Michel Foucaults ersten Vorlesungen

² Gregory Doran, *The Shakespeare Almanac*, hier in deutscher Übersetzung zitiert nach Neil MacGregor, *Shakespeares ruhelose Welt*, München: C.H. Beck 2013, S. 139.

³ Den überlieferten Dokumenten zufolge wurde *Measure for Measure* übrigens zum ersten Mal an Weihnachten 1604 im Bankettsaal von Whitehall gespielt, nicht also im »Globe«.

zur »Geschichte der Gouvernementalität«.⁴ Und das grundlegende Problem, das Foucault zufolge in diesem Zeitraum aufkam, entspricht fast wörtlich dem ersten Vers von *Measure for Measure*: »Was ist die Kunst des Regierens?«⁵

Es ist also der Konnex zwischen den Theatermaschinen und der Entstehung neuartigen Regierungswissens um 1600, dem ich hier genauer nachgehen möchte.⁶ Im Rahmen dieses Aufsatzes werde ich mich dabei auf zwei Aspekte dieser Verbindung konzentrieren. So lässt sich die innere Beziehung zwischen der doppelbödigen Regierungskunst Vincentios und der Logik theatrale Effekt- und Verwandlungsmaschinen, die in *Measure for Measure* schon von den ersten Versen an thematisch ist, zum einen als Variation einer Verwandtschaft begreifen, auf die bereits Walter Benjamin hinwies: derjenigen zwischen der Arbeitsweise der Theatermaschinen und den »Machinationen« – also den Winkelzügen und Tricks – bürgerlicher Intrigantenfiguren nämlich (die übrigens auch Benjamin mehrfach an Stücken Shakespeares explizierte). Indes lässt sich an *Measure for Measure* auch ablesen, dass der Trickreichtum der Intriganten dem Souverän um und nach 1600 nicht nur als jene äußere Kraft begegnet, die Benjamin speziell in der »Figur des ränkeschmiedenden Beraters«⁷ und damit des »Höflings« als dem »bösen Geist« des Souveräns bzw. »Despoten«⁸ verortete. An Vincentios Agieren erweist sich vielmehr, dass die Machination in Gestalt einer gleichsam voraussetzunglosen »ratio gubernatoria«⁹ an der Schwelle zum 17. Jahrhundert zu einer gegenstrebigen inneren Funktion von Souveränität selbst wird. Es verhält sich in *Measure for Measure* darum exakt so, wie es eine weitere Formulierung Foucaults aus den Gouvernementalitätsvorlesungen sagt: Um 1600 verlangt man plötzlich »vom Souverän, mehr zu tun, als die Souveränität auszuüben«, nämlich einem »Supplement im Blick auf die Souveränität« gerecht zu werden, das »kein Modell hat, das sich sein Modell suchen muß« und das tatsächlich nichts anderes ist als »die Kunst des Regierens«.¹⁰ Kurz:

4 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung – Vorlesungen am Collège de France 1977/1978*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 336. Im Folgenden als GG1.

5 Foucault, GG1, S. 344.

6 Ich greife damit die ausführlichere Lektüre des Stückes auf, die sich in meinem Buch *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacan'sche Psychoanalyse und das ›Untote‹ in der Kultur* (Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 107-170) findet. Dabei geht es mir vor allem darum, meine ältere Darstellung gouvernementalitätstheoretisch zu schärfen.

7 Walter Benjamin, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in ders., *Gesammelte Schriften, Band I.1*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 203-430, hier S. 304.

8 Benjamin, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 277.

9 Foucault, GG1, S. 338.

10 Foucault, GG1, S. 344.

Der Status des »Government« – und mit ihm der Theatermaschine – als *innerem Supplement* der Souveränität ist die eine Thematik, die mich hier interessiert.

Diese Thematik ist wiederum – und das ist der zweite Aspekt, den ich beleuchten will – in eine komplizierte epistemologische Konstellation eingebettet. Einerseits treten in den Techniken des »gubernare« nämlich die Umrisse einer frühen »politischen Kybernetik« zu Tage.¹¹ Es geht um Regelungs-, Regulierungs- und Steuerungswissen, das sich unterschwellig zur Logik souveränen Entscheidens verhält und das, allgemein gesprochen, eher einer Kräfte- denn einer Vertragslehre zugehört. Deswegen konnten seine Formen sich, losgelöst von personalen Instanzen, aber auch mit ökonomischen Wissensdispositiven verbinden und schließlich in die Idee einer »Unsichtbaren Hand des Marktes« münden, wie sie 1776 in Adam Smiths notorischem *The Wealth of Nations* auf den Begriff gebracht wurde. Andererseits steht das um 1600 entstehende Regierungswissen aber auch in einem komplexen, da zunächst einmal durch einen Bruch gekennzeichneten Verhältnis zum Formenbestand des älteren »Ähnlichkeitsdenkens«. Dieses Denken hatte sämtliche Bezüge zwischen Mikro- und Makrokosmos durch magisch-sympathetische Analogien vermittelt, wie Foucault bereits 1966 in *Die Ordnung der Dinge* dargestellt hatte.¹² 1978 fügt er dem in den Gouvernementalitätsvorlesungen allerdings hinzu, dass das Ähnlichkeitsdenken auch einer von Gott »pastoral regierten« Natur angehört habe:¹³ einer Natur, die voller Wunder und Wunderzeichen gewesen sei und darum eine bestimmte Wahrheits-Ökonomie von Zeigen und Verbergen beinhaltet habe. Wenn darum im Zeitraum um 1600 das Ähnlichkeitsdenken seine epistemologische Dominanz zusehends aufgibt, so heißt das in Foucaults Worten von 1978 nicht nur, dass sich hier »die Natur vom gubernementalen Thema lossagt«.¹⁴ Es wirft auch die Frage auf, was mit der besagten Ökonomie von Zeigen und Verbergen geschieht. Und die Antwort, die ich hier, mit Shakespeare und Foucault, versuchen werde, lautet: Sie wandert, jenseits ihrer Einbettung in die von Gott pastoral regierte Welt und daher in modernisierter, modifizierter, vielleicht auch »deterritorialisierter« Gestalt, in die Regierungstechniken ein, wo sie zum Träger einer nicht erkenntnismäßigen, nicht diskursiven, sondern nur affektiv zu erlebenden und zu bestaunenden Wahrheit wird. Das jedoch wird tatsächlich nirgends deutlicher als

11 Vgl. zu diesem Begriff, wenn hier auch stärker mit Blick auf die Schwelle um 1800: Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München: sequenzia 2002, S. 282f. Zum frühneuzeitlichen Zusammenhang protokybernetischer Vorstellungen von Selbstregulation und Balance mit dem (gerade für *Measure for Measure* ausschlaggebenden) Bild der Waage vgl. Otto Mayrs noch immer lesenswerte Studie *Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit*, München: C.H. Beck 1987.

12 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 46-77.

13 Vgl. Foucault, *GG1*, S. 341-346.

14 Foucault, *GG1*, S. 345.

an der Nähe der frühneuzeitlichen gouvernementalen Vernunft zur Funktionsweise der Theatermaschinen und generell der barocken Techniken »optischer Magie«.

Um diese Zusammenhänge deutlicher zu machen, will ich in den folgenden Abschnitten zuerst an den Verlauf von *Measure for Measure* erinnern und erläutern, inwiefern es tatsächlich einschlägige optisch-magische Tricks sind, die hier dem Regierungshandeln Vincentios zu Grunde liegen. Im zweiten Schritt werde ich dann näher auf Foucaults Gouvernementalitätsvorlesungen zu sprechen kommen; speziell auf besagte Passage, die als Überarbeitung der Darstellung aus *Die Ordnung der Dinge* verstanden werden kann. Drittens werde ich, erneut am Beispiel von *Measure for Measure*, genauer zeigen, inwiefern sich Gouvernementalität wie Theatermaschine in einem epistemologischen Schwellenraum oder einer Passage entwickeln konnten, die zwischen »Sympathie und Ökonomie« verläuft,¹⁵ oder eben zwischen Ähnlichkeit und »unsichtbarer Hand«: ein Prozess, der nicht zuletzt ein Licht auf die aus dieser Zeit datierende, erstaunlich zählebige »Oikodizee« (Joseph Vogl) wirft.¹⁶

The Properties of Government. Shakespeare I

Zuerst also *Measure for Measure*. Das Stück beginnt, indem Vincentio, im direkten Anschluss an die zitierten Anfangsverse, sein herzogliches Amt temporär dem aufstrebenden Jungpolitiker Angelo überträgt: Ihm zufolge ist Angelo, der als unbestechlicher Puritaner gilt, der richtige Mann, um in der scheinbar von sittlichem Verfall gezeichneten Stadt eine Art geistig-moralischer Wende einzuleiten, sprich: vergessene alte Sittengesetze wieder in ihr Recht zu setzen. Anstatt nun aber während Angelos Stellvertreterschaft auf Reisen zu gehen, wie er vorgibt, zieht sich Vincentio in ein nahgelegenes Kloster zurück. Von dort aus verfolgt er die Vorgänge in Vienna bzw. mischt sich, als Mönch verkleidet, unter die Bürger, die er als vorgeblicher Beichtvater über ihre Meinungen aushorcht. Angelo lässt derweil Bordelle und andere Vergnügungsstätten Viennas schließen (übrigens eine offensichtliche Anspielung auf die pestbedingte Schließung der Londoner Bordelle, Badehäuser und auch der Theater 1603 und 1604). Außerdem setzt er ein striktes Sittengericht ein, das er mit drastischen Abschreckungsmaßnahmen sichert. Vor al-

¹⁵ So der Untertitel von Verena Olejniczak Lobsiens Studie *Shakespeares Exzess. Sympathie und Ökonomie* (Berlin und Wiesbaden: Berlin University Press 2015), die in anderer Weise die Konstellation bearbeitet, um die es mir hier mit Blick auf Regierung und Theatermaschine geht. Was ich im Rahmen dieses Aufsatzes aus Platzgründen vernachlässigen muss, ist der besondere Status des Ähnlichkeitsdenkens in England, das hier länger wirksam blieb als auf dem europäischen Festland – ein Umstand, der sich beispielsweise an der dortigen Bedeutung der »Great Chain of Being« noch im 17. Jahrhundert ablesen lässt.

¹⁶ Vgl. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Berlin/Zürich: diaphanes 2011.

lem soll auf sein Geheiß hin der Edelmann Claudio öffentlich geköpft werden, der seine Verlobte Juliet schon vier Tage vor der Trauung und damit außerehelich geschwängert hat. Als dann Claudios Schwester, die angehende Nonne Isabella, bei Angelo um Gnade für den Bruder bittet, kommt es zur entscheidenden Wendung der Komödie: Beim Anblick der jungfräulichen Novizin wird der Puritaner Angelo plötzlich von ungeahnten geschlechtlichen Begierden gepackt. Zu seiner eigenen Überraschung nötigt er die entsetzte Bittstellerin, sich mit ihm zum nächtlichen Stelldichein zu treffen, im Austausch für Claudios Leben.

Hatte der verkleidete Duke bislang nur zugesehen, beginnt er nach dem Fehltritt des Stellvertreters nun aktiv, doch noch immer aus dem Verborgenen heraus, die Strippen zu ziehen. Noch immer im Mönchs-Kostüm, leitet er die Widersacher Angelos von dem sich füllenden städtischen Gefängnis aus an und steuert jedem Schritt des moralisch immer tiefersinkenden Stellvertreters mit entsprechenden Gegenmaßnahmen entgegen. Isabella lässt sich auf seine Veranlassung hin zum Schein auf die Erpressung ein; an ihrer Stelle geht aber eine junge Frau namens Mariana, die einst von Angelo sitzen gelassen wurde – im Dunkeln bemerkt der Stellvertreter den Austausch nicht. Und als Angelo nach dem nächtlichen Rendezvous, mittlerweile ganz zum Tyrannen mutiert, sein Versprechen bricht und Claudio dennoch enthaupten lassen will, sorgt der Duke dafür, dass die Hinrichtung nur zum Schein zustande kommt. Statt Claudios Kopf, den Angelo als Beweis der Urteilsvollstreckung geschickt haben will, lässt er ihm das Haupt eines Piraten bringen, der kurz zuvor im Gefängnis gestorben war. Im fünften Akt kommt es dann zu Vincentios triumphaler Rückkehr, die als spektakuläre absolutistische Inszenierung angelegt ist: Im Rahmen eines effektvollen Staatsaktes übernimmt der Duke wieder die Geschäfte und löst die von ihm generierten Täuschungen und Trugbilder auf, was ihn gleichermaßen als virtuosen optischen Magier wie als vorausschauenden Landesvater erscheinen lässt. Öffentlich hält er Gericht über den Stellvertreter, den er anschließend in einem glanzvoll zelebrierten Gnadenakt entsühnt, und zum Schluss ruft er sogar noch eine Reihe von Hochzeiten aus, bei der Claudio mit Juliet, Angelo mit Mariana und er selbst mit Isabella verheiratet werden. Das Lehrstück über die Grundsätze des Regierens ist damit zu Ende.

Dies ist nur eine Oberflächenskizze des Plots, die die Komplexität der Shakespeare'schen Konstruktion, ihre inneren Drehungen, Faltungen und Verästelungen, nicht ansatzweise wiedergibt. Was sie aber doch erahnen lässt, ist die Nähe zwischen Vincentios Regierungskunst und den Mechanismen einer Theatermaschine: Hier wie dort entspinnt sich ein Spiel von Verbergen und Zeigen, das (mit dem Einleitungstext dieses Bandes gesprochen) zwischen heimlichen »Präparaturen« im »Nicht-Erkennbaren« und »grellen Expositionen« changiert; hier wie dort kommen diverse Täuschungsmanöver und kunstfertige Illusionstechniken zur Anwendung. Diese allgemeine Charakteristik lässt sich allerdings noch präzisieren. Denn bei näherem Hinsehen sind es vor allem zwei Techniken, die Vincentio ver-

wendet: Einmal ist dies die Anamorphe als Technik der Verzerrung und Verkrümmung, die auf einer »schrägen« Handhabe perspektivischer Konstruktionsgesetze beruht, und zum anderen sind es Spiegeltricks, die die Kenntnis von Phänomenen der Lichtbrechung voraussetzen. Geometrie und Licht sind darum die beiden Pole des herzoglichen Täuschungsspiels, und mit ihnen sind letztlich die – verschiedentlich kombinierbaren – Grundelemente des gesamten Feldes optischer Magie benannt.

Vor diesem Hintergrund fällt nun auf, dass Vincentio vor allem im zweiten Teil – nachdem sein Stellvertreter zum Willkürherrscher mutiert ist und er dessen Handeln *aktiv* entgegenzuwirken beginnt – mit Anamorphosen arbeitet. Speziell der Austausch Isabellas durch Mariana und die Ersetzung von Claudios Kopf durch das Piratenhaupt ähneln anarmophotischen Darstellungen, in denen ein Bild in einem anderen verborgen wird.¹⁷ Aber auch das Gefängnis, das dem Duke zum geheimen Stützpunkt dient, lässt sich als anamorphotischer Konstruktionspunkt beschreiben: Im hinteren Teil von *Measure for Measure* wird es zum zweiten dramaturgischen Zentrum, von dem aus jene Trugbilder erzeugt werden, die der sich fälschlicherweise für die Zentralfigur haltende Angelo gleichsam frontal betrachtet (und dabei notwendig falsch sieht). Von Spiegeltechniken ist dagegen vorwiegend der erste Teil des Stückes geprägt, der den Duke als eher *passiven* Voyeur zeigt. Genauer gesagt, erinnert die Konstellation, in der Vincentio zum einen die Stadt von außen (vom Kloster aus) in Augenschein nimmt und sie zum anderen als unerkannter Mönch durchstreift, an eine der berühmtesten Spiegelanordnungen aus der Frühzeit der modernen Entdeckung des Optischen: an Filippo Brunelleschis Spiegel-Experiment nämlich, das dieser zwischen 1413 und 1425 vornahm und das verschiedentlich auf die Entwicklung der Bildbühne bezogen worden ist.¹⁸

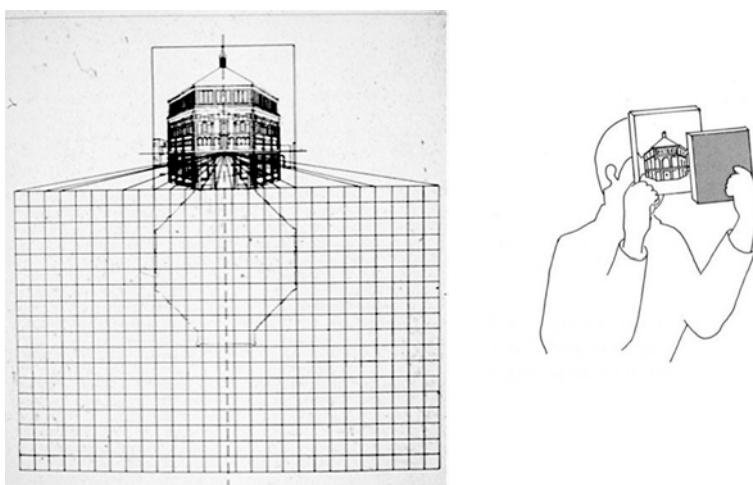
Kurz zur Erläuterung: Brunelleschis Anordnung zielte auf die Konstruktion eines optisch erschlossenen Simulationsraums, in den ein verborgener Beobachter von außen starren musste, um ihn gleichzeitig mit einem gleichsam körperlosen Blick durchschweifen zu können. Dazu »beamte« sich die Versuchsperson, ganz ähnlich wie Shakespeares Herzog, zuerst ins Außerhalb des Darstellungsraums: in diesem Fall, indem sie ihr Gesicht hinter einem umgedrehten Bildtafelchen verbarg und auf dessen Rückseite ein Auge in die Höhlung eines konisch zulaufenden

¹⁷ Es handelt sich mithin um einen speziellen Typ Anamorphe, deren Verzerrung ihrerseits ein ungetrübtes Bild zeigt. Man findet diesen Typ etwa im römischen Minoritenkonvent SS Trinita: Dort gibt es ein Wandgemälde, das in extremer Verkürzung Bilder von Mönchen zeigt und zum Landschaftspanorama wird, wenn man an ihm entlangwandert.

¹⁸ Vgl. hierzu: Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 81-108, sowie meine eigene Darstellung in *Das Reale der Perspektive*, S. 95-99. Zu Brunelleschis Experiment vgl. im Detail: Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich: diaphanes 2010. Rätselhaft bleibt der frühe Zeitpunkt des Experiments, der zu einfache epistemologische Schnitte unterläuft.

Guckloches presste. Durch das Loch beschaute sie die Bildvorderseite sodann mit Hilfe eines Spiegels, den sie in der zweiten Hand hielt. Resultat der Prozedur war ein widerstandsloses Gleiten des Sehens im Spiegel-Raum, das direkt an die Geschmeidigkeit erinnert, mit der Vincentio in der Maske des nomadischen Wanderingmönches den städtischen Raum Viennas zu durchstreifen und auszuspähen vermag. Da außerdem auf Brunelleschis Bildtafelchen statt der Himmelsdarstellung eine weitere Spiegelfläche aufgetragen war, durch die sich auch der Wolkenzug im Spiegel-Raum reflektierte, und da die Versuchsperson das Experiment vor dem abgebildeten Baptisterium selbst durchführte – also Abbild und Gebäude verglichen konnte – ergab sich der Überlieferung zufolge der Eindruck, hier das »Wahre selbst¹⁹ zu erblicken.

Abb. 1: Brunelleschis Experiment: Konstruktionsschema unter Verwendung von Grundriss und Aufriss des Baptisteriums, Abb. 2: Gebrauch der tavoletta



Ich erinnere hier nun nicht nur darum an Brunelleschis Spiegeltrick, weil dieser in der Tat zahlreiche Aspekte des Blickregimes teilt, das Shakespeares Duke im ersten Teil der Komödie installiert. Der Rekurs macht auch deutlicher, was ich einleitend als Transformation oder auch »Deterritorialisierung« der von Gott »pastoral regierten« Natur bezeichnet habe. Denn der körperlose Blick, der sich in diesem Experiment an alle Dinge im optisch erschlossenen Spiegel-Raum zu heften vermag und der in Shakespeares Komödie dann als Mittel der »ratio gubernatoria« zum Einsatz kommt, lässt sich in der Tat als technisch-weltliche Neuschöpfung

¹⁹ Zit. nach Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 95.

jenes göttlichen Blicks verstehen, der in der durch Ähnlichkeiten geleiteten Welt auf allen Dingen ruhte. Und der Aufwand, mit dem bei Brunelleschi einerseits ein in totale Sichtbarkeit getauchter Raum und andererseits ein abgeschirmter Beobachterstandpunkt definiert werden, und dessen Ergebnis schließlich ein affektiv-sprachloser Eindruck des »Wahren selbst« ist, lässt auch erahnen, inwiefern die technische Apparatur die vormals in die Naturzeichen eingesenkte Wahrheits-Ökonomie neu ordnet und umdeutet. Eine ähnliche Umcodierung lässt sich aber auch im Gebrauch der anamorphotischen Trugbilder finden, mit denen sich Shakespeares Duke im zweiten Teil gewissermaßen »reterritorialisiert«: Auch diese zeigen, indem sie verbergen (und umgekehrt); und auch sie tun das nicht mehr, wie es die Dinge eines Kosmos der Ähnlichkeit taten, die selbst sichtbare Schrift und lesbare Bild waren. Stattdessen handelt es sich um artifiziell erzeugte Wunderzeichen, deren Einfügung in ein gouvernementales Kalkül den Rückzug des pastoral regierten Kosmos ebenso voraussetzt wie seinen »Sturz« in eine neuartige Sichtbarkeit. Damit will ich nun zu Foucault kommen.

Ähnlichkeit und Regierung. Foucault

»Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, in jener Periode die man zu Recht oder zu Unrecht das Barock genannt hat, hört das Denken auf, sich in dem Element der Ähnlichkeit zu bewegen.«²⁰ Dieser Befund leitet jenen Abschnitt der *Ordnung der Dinge* ein, in dem geschildert wird, wie die Episteme der Ähnlichkeit innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne – Foucault sagt: von ungefähr 1580 bis 1650 – ihre Verbindlichkeiten an die repräsentativ geleitete Wissensordnung des klassischen Zeitalters abgab. Die stärker materiale Logik des Analogiedenkens, die alles und jedes »über vertikale, horizontale, transversale und zyklische Linien gemäß dem Prinzip der größeren oder geringeren Ähnlichkeit verbindet, selbst das Entfernteste«,²¹ unterlag damit einer ungleich abstrakteren Rationalitätsmethode, die in den mathematischen Naturwissenschaften ausgearbeitet wurde und analogiegeleitete Erkenntnisse allenfalls noch im gezähmten Modus des Vergleichs zuließ: Um 1600 wird die Ähnlichkeit einer Logik von Identität und Unterschied unterworfen, die auf »arithmetische Beziehungen der Gleichheit und der Ungleichheit

²⁰ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 83.

²¹ Diese Charakteristik stammt aus dem abstract eines (derzeit nur online erhältlichen) Manuskripts der Philosophin Karen Gloy, die die Bedeutung analogiegeleiteter Denkformen gerade auch für neuzeitliche Anwendungsfelder herausstellt, etwa für die fraktale Geometrie. Vgl. Karen Gloy, »Komplexitätsbewältigung als Grund für das Wiedererstarken des Analogiedenkens«, https://www.academia.edu/41640272/Komplexit%C3%A4tsbew%C3%A4ltigung_als_Grund_f%C3%BCr_das_Wiedererstarken_des_Analogiedenkens (abgerufen am 11.04.2021)

zurückgeführt« werden kann.²² Dabei argumentiert *Die Ordnung der Dinge* stark zeichentheoretisch, sodass die Transformation hier vor allem als Übergang von einem, bis in die Antike rückverweisenden, dreiteiligen zu einem binären Zeichenbegriff erscheint. Im Übergang zur Neuzeit büßen demzufolge die Zeichen ihren Außenbezug ein, der in einem dritten Term ankerte, und geben einem neuen Dualismus von Signifikant und Signifikat Raum. Die Zeichen selbst durchlaufen mithin einen Ablösungs- oder Reinigungsprozess, der sie dem repräsentationslogischen Gebrauch übereignet: Um ihren Status als materiale Signatur gebracht, können die Zeichen im klassischen Zeitalter potentiell für alles (und nichts) stehen und damit willkürlich bedeuten; indem das Zeichen aufhört, selbst »eine Gestalt der Welt zu sein«²³, wird es zum abstrakten Trägerelement und zur Verfügungsmasse einer Ratio, die mit seiner Hilfe unablässig neue Tabellen und Klassifikationssysteme aufzustellen beginnt.

Es ist nicht schwierig, den von Foucault thematisierten Abstraktions- und Reinigungsprozess der Zeichen mit dem Einzug des Theaters in eigens errichtete, fensterlose und perspektivisch durchgebildete Innenräume in Beziehung zu setzen, der sich seinerseits im Zeitraum zwischen 1580 und 1650 vollzog (und den ich am Beispiel des »Blackfriars« in seiner spezifisch englischen Version hier ja kurz schon thematisiert habe). Denn die Abtrennung der Zeichen von ihren Ähnlichkeitsqualitäten korrespondiert tatsächlich dem Aufkommen neuartiger Innenraum- und Bildbühnen, mit denen sich auch das Theater von direkteren umweltlichen Bezugnahmen löste, um als vermeintlich reines Trägerelement zur Darstellung von allem und jedem in den Dienst genommen zu werden. Das Zerreißen des Bandes zwischen Zeichen und Dingen ist darum auch ein Pendant der auffälligen Beziehungslosigkeit zwischen den Innenräumen und den Außenfassaden barocker (Theater-)Architekturen: Es entspricht der Tatsache, dass der äußere Anblick der Bühnenhäuser nichts von den Illusionswelten verrät, die in ihrem Inneren fabriziert werden. Hierher gehört aber auch jene generelle Neudefinition des Optischen und des Sichtbaren, das sich im 17. Jahrhundert in demselben Maß an Außenkonturen von Dingen und Körpern heften kann, wie diese ihrer Einbettung in sympathetische Umgebungen und Relationsgefüge verlustig gehen.

Allerdings beschreibt *Die Ordnung der Dinge* den Umbruch um 1600 nicht nur als Ablösung eines älteren Wissenscodes durch einen jüngeren. Die geschilderten Vorgänge sind komplizierter, denn obwohl die Ähnlichkeit ihre epistemologisch verbürgte Triebkraft verliert, fällt sie nicht einfach aus der Welt. Stattdessen thematisiert Foucault auch ein gewisses Nachleben der Ähnlichkeit im Zeitalter der Repräsentation. Was demnach im 17. Jahrhundert vom Gewebe der Analogien nachlebt und was sich unterhalb der repräsentationslogischen Ordnungsmuster sogar

²² Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 86.

²³ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 92.

mit zunehmender Insistenz bemerkbar macht, ist die Frage von Zusammenhangstrukturen, die in der klassischen »Ordnung der Vernunftschlüsse«²⁴ nicht aufgehen können, da sie die Muster des rational begründeten Vergleichs, der arithmetischen Beziehung oder des gemeinsamen Maßes queren und prinzipiell nicht einzuhegen sind. Weil diese Relationalität nicht mehr in den Registern der Sympathie erfasst und gebunden werden kann, wird ihre Wahrnehmung in diesem Zeitraum indes auch zusehends pathologisiert: Zusammenhänge über Ähnlichkeiten herzustellen, die nicht in die Kategorie der rationalistisch (vermeintlich) abgesicherten Vergleichsoperationen fallen, wird nun zur Domäne des Wahnsinns und der Paranoia. Zugleich bringt die epistemologische Schwellenzeiten einen speziellen Ort hervor, an dem die »Gespinste der Ähnlichkeiten« sich auch jenseits ihrer Pathologisierung noch einmal zeigen dürfen. Dieser Ort ist aber kein anderer als das Innere eines mit allen möglichen Illusionsmaschinen aufgerüsteten Barocktheaters. Foucault:

Das Zeitalter des Ähnlichen ist im Begriff, sich abzuschließen. Hinter sich lässt es nur Spiele, deren Zauberkräfte um jene neue Verwandtschaft der Ähnlichkeit und der Illusion wachsen. Überall zeichnen sich die Gespinste der Ähnlichkeit ab, aber man weiß, daß es Chimären sind. Es ist die privilegierte Zeit des trompe-l'oeil, der komischen Illusion, des Theaters, das sich verdoppelt und ein Theater repräsentiert, des Quiproquo, der Träume und Visionen. Es ist die Zeit der Sinnes täuschungen, die Zeit, in der die Metaphern, die Vergleiche und die Allegorien den poetischen Raum der Sprache definieren.²⁵

Diesen Sätzen zufolge liegt die entscheidende Differenz zwischen Theaterwahrnehmung und Wahn letztlich darin, dass letzterer eben nicht weiß oder vergisst, dass es sich bei den »Gespinsten der Ähnlichkeit« um »Chimären« handelt, die im Zweifelsfall technisch erzeugt sind. Aber auch umgekehrt wirft die kurze Passage ein Licht darauf, dass Theatermaschinen bevorzugt zur Simulation solcher Ereignisse eingesetzt wurden, die ehedem als göttliche Worte und Wunder galten: Wolken, Blitz und Donner sind Zeichenereignisse, die als kalkulierte Effekte einer Theatermaschine erst im Rahmen der klassischen Episteme reüssieren können.

Insgesamt wird der Wandel um 1600 in der *Ordnung der Dinge* also als eine Art Doppelprozess beschrieben. Auf der einen Seite etablieren sich die Logiken und Rahmungen der Repräsentation, mithin der klassischen ratio; auf der anderen Seite veranstalten die »Gespinste der Ähnlichkeit« einen – vielleicht letzten – Theater-Spuk bzw. werden, wo sie nicht als Theater gewusst werden, pathologisiert. Im Lichte (nicht nur) der späteren Arbeiten Foucaults erweist sich diese Darstellung nun aber auch als rudimentär und unvollständig. Denn der Stellenwert

²⁴ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 87.

²⁵ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 83f.

von Relationen und materialen Verflechtungen, die den Spielen der Repräsentation unterschwellig bleiben, wird um 1600 tatsächlich zu einer noch weit grundsätzlicheren Frage. Und da sie nicht mehr auf der Ebene magischer Formeln zu beantworten ist, bringt diese Frage gerade im 17. Jahrhundert eine Vielzahl heterogener Wissensfelder, -formen und -praktiken hervor, die sich in einer bisweilen höchst verwirrenden Parallelität mit, neben und in der Repräsentationsordnung selbst zu etablieren beginnen. Hierher gehört zum Beispiel die Entdeckung der strukturbildenden Kraft iterativer *Selbstähnlichkeiten*, die insbesondere der Leibniz'schen Monaden-Lehre zu Grunde liegt (und die im späten 20. Jahrhundert für Chaostheorie und fraktale Geometrie neue Bedeutung gewann). Hierher gehören überhaupt alle Spielarten eines nicht- oder gegen-cartesianischen Barock, der die Vitalkräfte und Potentiale, die Variationen und Unendlichkeiten feiert und den Dualismus von Denken und Materie, res cogitans und res extensa in differentielle, letztlich monistische Schwingungs- oder »Faltverhältnisse« rückzuschreiben sucht.²⁶ Aber hierher gehören eben auch die Steuerungskünste jener neuartigen »ratio gubernatoria«, die sich in *Measure for Measure* denn auch nicht von ungefähr auf der Rückseite der von Angelo verkörperten, starren Gesetzesordnung und zugleich im gegenstrebigem Gleichtakt mit ihr entfalten können. Genau dieser Punkt ist es folglich, an dem Foucault 1978 seine ältere Darstellung ergänzen wird. Die entscheidende Einsicht lautet, dass der Rückzug des Ähnlichkeitsdenkens ab 1600 auch einer »Entgovernementalisierung des Kosmos«²⁷ gleichkam, deren nachhaltigstes Ergebnis ein epistemologischer »Chiasmus«²⁸ gewesen sei. Der eine Schritt des doppelseitigen Prozesses besteht dabei darin, dass eine Natur, die nicht mehr durch Ähnlichkeiten zusammengehalten bzw. »pastoral regiert« wird, im Stiftungsmoment der klassischen Episteme zum Experimentierfeld der Repräsentation wurde. Foucault sagt

26 Vgl. hierzu: Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000. Die andere herausragende (und für Deleuze noch wichtigere) Position eines nicht-cartesianischen Barock ist Spinoza. Die Kunsthistorikerin Christine Buci-Glucksmann hat dabei im Neben- und Ineinander des repräsentationslogischen und des Vital- oder Faltbarock zwei »Komplexitätstypen des Barock« ausgemacht, zwischen denen es zwar »Übergänge« gebe, die aber auch in zwei verschiedene Richtungen führen. Ihr zufolge findet sich auf der einen Seite ein »archäologischer Komplexitätstyp«, dem vor allem Figuren der Trauer, der Ruine, des Fragments, der Melancholie, des Entzugs und der Allegorie zugehören, während die andere Seite durch die nicht mehr archäologische, sondern »kartographische« Komplexität leibnizischer und spinozistischer Herkunft definiert sei: Hier gehe es ungleich stärker um asignifikante Kräfte, Bewegungen, letztlich um Figuren einer »Fülle ohne Melancholie«. Die Archäologie korrespondiere dabei der mythologischen Figur des Narziss, die Kartographie der des Ikarus (Christine Buci-Glucksmann, »Barock und Komplexität. Eine Ästhetik des Virtuellen«, in: *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche*, hg. v. Peter J. Burgard, Wien: Böhlau 2000, S. 205-212, hier S. 206-209).

27 Foucault, GG1, S. 343.

28 Foucault, GG1, S. 341.

darum, dass die Physik Galileis, die Naturgeschichte von John Ray, die Grammatik von Port-Royal alle auf den Nachweis zielten, »daß Gott im Grund die Welt nur mittels allgemeiner [...], unwandelbarer Gesetze bestimmt, die, sei es in Form des mathematischen Maßstabs und der Analyse, sei es in Form der klassifikatorischen Analyse [...] oder der logischen Analyse [...] zugänglich waren.«²⁹ Dabei liegt die Pointe darin, dass diese Naturgesetze gleichzeitig die Prinzipien der souveränen, also gerade nicht der gubernementalen Macht sind. Denn:

Man wird es jetzt mit einer Natur zu tun haben, die keine Regierung mehr duldet, die nur noch die Herrschaft einer Vernunft (*raison*) duldet. Das heißt, daß Gott (die Welt) nicht regiert. Er regiert sie nicht auf pastorale Weise. Er herrscht souverän über die Welt durch Prinzipien.³⁰

Der zweite Schritt besteht dann aber eben darin, dass die gleichsam entbundenen Mechanismen einer auf Wunderzeichen und Chiffren beruhenden pastoralen Regierung in ein neues, weltliches Machtfeld einwandern, das sich erst jenseits der Register der Souveränität und der Gesetze öffnet. Auf dieser Seite des Chiasmus entwickelt sich darum jenes dynamische Regierungswissen, das als gubernamentale »Staatsräson« den anderen Pol einer gesetzesförmig gewordenen Natur bilden wird. Und wie ungewöhnlich Foucaults Analyse an dieser Stelle ist, zeigt sich unter anderem daran, dass er in den Gouvernementalitätsvorlesungen den »Sonnenkönig« Ludwig XIV. als herausragenden Vertreter beider Pole – mithin gerade nicht nur einseitig als Repräsentanten klassischer Souveränität – porträtiert: Was demnach...

den absolut einzigartigen Rang Ludwigs XIV. ausmacht, ist die Tatsache, daß er [...] es erreicht hat, die Verbindung, die Verknüpfung, jedoch gleichzeitig den Niveauunterschied, die Spezifizität [der] Souveränität und [der] Regierung zum Ausdruck zu bringen. Ludwig XIV., das nämlich ist die Staatsräson, und wenn er sagt, »l'État, c'est moi, ist das genau diese Nahtstelle Souveränität-Regierung, die herausgestrichen wird.³¹

Exakt diese Nahtstelle ist nun aber auch Shakespeares Gegenstand: Der Chiasmus, von dem Foucault handelt – in *Measure for Measure* entspricht er genau der Rochade, die Vincentio mit seinem Rivalen Angelo spielt. Und die Komplexität gerade dieser Komödie erklärt sich damit, dass sie beide Seiten des Chiasmus nicht nur in ihrem Mit- und Gegeneinander vorführt, sondern sie sogar selbst, *Measure for Measure*, gegeneinander abwägt: die Stellvertreterchaften und Repräsentationen, die

²⁹ Foucault, *CG1*, S. 341.

³⁰ Foucault, *CG1*, S. 345.

³¹ Foucault, *CG1*, S. 358.

Gesetze, Strafen und Kastrationsdrohungen in der Angelo-Waagschale »Souveränität«, die differenzbildenden Verschiebungen, die Spiele von Zeigen und Verbergen und die im Wunder sich bekundende Wahrheit in der Vincentio-Waagschale »government«. Auch dass Vincentios glanzvolle Rückkehr im fünften Akt als absolutistisches Herrscherspektakel angelegt ist, lässt sich mit Foucaults Einschätzung Ludwig XIV. zusammenführen: In beiden Fällen kommen Souveränität und Regierung zusammen, in beiden Fällen erscheint gouvernementale Steuerungs-Kunst als inneres und dabei eigenständiges Supplement der Souveränität selbst. Indes: Gerade wegen ihrer Eigenständigkeit ist die »ratio gubernatoria« nicht auf ihren supplementären Status und ihre Verklammerung mit fürstlich-repräsentativen Herrschaftslogiken beschränkt. Vielmehr zählt zu ihren wichtigsten Zügen von Anfang an ihre Verknüpfbarkeit mit ökonomischen Wissensfeldern. Entsprechend will ich als nächstes darauf eingehen, wie *Measure for Measure* auch die Beziehungen von Regierung und Ökonomie verhandelt.

Staatsräson und homo oeconomicus. Shakespeare II

[...] Now good my lord,
 let there be some more test made of my metal,
 Before so noble and so great a figure
 Be stamp'd upon it [...]

sagt Angelo zu Vincentio, als dieser ihm zu Beginn die Vollmacht über Vienna gibt.³² Die Einsetzung des Stellvertreters ist also als Akt einer Münzprägung gestaltet – womit das eindrucksvolle Spiel beginnt, das *Measure for Measure* bereits auf der Ebene des Rollennamens Angelo mit ökonomischen Diskursen treibt. Tatsächlich verweist »Angelo« nämlich nicht nur auf den Engel und damit auf die theologischen Gehalte des Stellvertretermotivs. Er spielt auch auf den »Angel« an, eine elisabethanische Goldmünze, die einen Engel zeigte. In dieser Konsequenz erscheint Angelo aber selbst als Münze, deren Vorderseite den unbestechlichen Engel trägt, deren Rückseite mit dem Nennwert jedoch ihre Käuflichkeit verrät. Wenn also der Stellvertreter in der Mitte des Stückes unvermutet zum erpresserischen Tyrannen mutiert, kommt das letztlich der Umdrehung einer Angel-Münze gleich – jener Münze, die sich spätestens jetzt als Einsatz im riskanten, aber siegreichen Spiel Vincentios (Vincent heißt »Sieger«) erweist. Vincentio selbst nimmt sich vor diesem Hintergrund wiederum als direkter Abkömmling jenes frühneuzeitlichen »homo oeconomicus« aus, der »die Welt nicht nach wahr und falsch,

³² Shakespeare, *Measure for Measure*, v. 47-49.

gut und böse, gerecht und ungerecht sortiert, sondern nach den Kriterien von Gewinn und Verlust verfährt.³³ Mehr noch: Bei näherem Hinsehen zeigt sich sogar, dass die gesamte Dramaturgie der Komödie, in der die Aktionen Angelos auf der einen Seite stets von passenden Gegenaktionen Vincentios auf der anderen ausbalanciert werden, eine der wichtigsten Techniken durchspielt, über die der »*homo oeconomicus*« sich allererst zu konstituieren vermochte: die doppelte Buchführung nämlich, in deren Zwei-Spalten-Satz die Kaufleute ihre Posten nach dem Muster Soll und Haben, Ausgaben und Einnahmen notierten und die sich genau wie die Perspektivgesetze von den italienischen Renaissancestädten aus über Europa verbreitete.³⁴ Während Angelo dabei auf der »Soll«-Seite der Komödie unwissentlich permanent Schulden (und Schuld) anhäuft, gleicht der geschickte Vincentio diese auf der »Haben«-Seite im Gegenzug beständig aus. Und wenn der Duke im fünften Akt dann öffentlich Bilanz zieht, kann er nicht nur Angelos Ausgabenliste präsentieren, sondern diesen auch mit dem Hinweis begnadigen, dass er selbst die Schulden schon immer bereinigt hat.

Im Kontext des hier Gesagten sind nun besonders zwei Momente dieser Buchführungs-Dramaturgie von Interesse. Zum einen gehörte zu den Techniken der doppelten Buchführung nämlich auch die – im 15. Jahrhundert entwickelte, im 17. Jahrhundert dann gesetzlich vorgeschriebene – Einrichtung des jährlichen »Inventars«, eines ökonomischen »Doomsdays«, an dem die Kaufleute ihre Kontobücher schlossen und Jahresbilanz zogen. Der finale Staatsakt in *Measure for Measure* entspricht darum deutlich auch einem solchen ökonomischen »Tag der Wahrheit«, der übrigens auch als »*stato*« firmierte: als »Staat machen« – ein Detail, das auf den in der Tat governementalen und eben nicht einfach souveränitätslogischen Charakter neuzeitlicher Staatlichkeit verweist, auf den Foucaults Analyse hinauswill. Erwähnenswert ist außerdem, dass die frühneuzeitlichen Kaufleute für ihren »Doomsday« ein ganz besonderes Datum erfanden. Denn da das Inventar den Abschluss des Geschäftsjahres voraussetzte, damit aber auch einen Zeitraum definierte, in dem die Kontobücher geschlossen bleiben mussten – mithin nichts verdient werden konnte – bestimmten sie als ideales Datum des »*stato*« einen zwischen dem 31. Dezember und 1. Januar angesiedelten »o. Januar«: ein möglichst kleines Zeitloch außerhalb der gewöhnlichen kalendariischen Zählung, durch das sich gleichsam von außen in den Zeit-Raum des Geschäftsjahres schauen ließ. Es fällt nicht schwer, in diesem Nullten Januar das

33 Joseph Vogl, »Epocha des ökonomischen Menschen«, in: »Denn wovon lebt der Mensch?« *Literatur und Wirtschaft*, hg. v. Dirk Hempel u. Christiane Künzel, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2009, S. 19–36, hier S. 20.

34 Vgl. zum Folgenden ausführlich: Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften*, Berlin: Brinkmann und Bose 2003, S. 32–65.

Guckloch des Brunelleschi-Experimentes wiederzufinden, und damit, wie gesagt, jener optischen Apparatur, derer sich auch Shakespeares Duke bedient.

Das zweite interessante Moment der Buchführungstechnik liegt hingegen darin, dass diese auch die durchaus intrigeante Inszenierung eines wundersamen Wahrheitseffektes ermöglichte. Denn da in den beiden Spalten der Kontobücher die Soll- und Haben-Beträge immer zweifach aufgeführt wurden, einmal mit Minus und einmal mit Plus versehen, stand am Ende jeder einzelnen Seite als Bilanz immer eine Null. Diese Null hatte in einer Zeit, in der Prozesse der Geldvermehrung sich häufig dem Vorwurf sündhaften Wuchers ausgesetzt sahen, auch suggestiven Charakter: Sie führte in das Rechnungswesen das Motiv der himmlischen Waage und der göttlichen Ausgewogenheit ein. Wo in den Geschäftsbüchern auf der einen Seite genommen wird, wird auf der anderen gegeben; und selbst wenn die Geldsummen sich dabei rasant vergrößern mögen, so manifestiert sich in der finalen Null doch scheinbar immer wieder der geschlossene Zirkel einer ökonomischen Idyllik, aus der das Gewinnstreben elidiert ist. Anders gesagt: Die Bilanz ist auch eine raffinierte, auf den Augenschein spekulierende Tricktechnik, die mithilfe des Wunderzeichens der Null dort einen Ausgleich inszeniert, wo in Wirklichkeit pure Akkumulation vorherrscht. Dem entspricht bei Shakespeare wiederum die finale Begnadigung Angelos durch Vincentio. Denn auch hier handelt es sich um eine vermeintliche Nullrechnung, die bei näherem Hinsehen das gnadenlose Geschäftskalkül des umtriebigen Herzogs in die Idylle fürstlicher »clementia« taucht. In beiden Wahrheits-Momenten – dem Nullten Januar und der ausgleichenden Null-Bilanz – zeigen die Buchhaltungstechniken sich folglich zutiefst mit den pastoralen Erbschaften der »properties of government« verknüpft. Nicht nur die Staatsräson, auch die Formen neuzeitlichen Wirtschaftens erweisen sich damit durchwirkt von den Logiken einer trickreichen Heils-Ökonomie. Bei Shakespeare wiederum wird kenntlich, dass sie gerade als solche auch genuine Elemente einer wahrhaft diabolischen Theater-Machination sind.

Vom Struppenziehen zur unsichtbaren Hand. Wie die Geschichte weitergeht

Wirft man nun noch einmal einen näheren Blick auf die Varianten der besagten Heils-Ökonomie, so fällt auf, dass diese immer wieder das Modell eines Rücklaufs bemühen: Im Rahmen der Komödiendramaturgie ist es die glanzvolle Rückkehr des Duke nach Vienna, mit der der Rücklauf endet; im Rahmen von Inventar und »stato« betrifft er den Jahreskreis selbst, der sich für die Kaufleute am o. Januar schließt; und in der Anordnung des Brunelleschi-Experimentes findet sich das rückläufige Element im Standort der Versuchsperson, die in den Spiegel-Raum starrt: Hier entsteht es, indem der durchbohrte Fluchtpunkt des umgedrehten Bil-

des mit dessen ursprünglichem Konstruktionspunkt überlagert wird. In keinem dieser drei Fälle ist nun der Rücklauf einfach nur zirkulär. Vielmehr nimmt hier der Ausgangspunkt, an den scheinbar zurückgekehrt wird, bei näherem Hinsehen jedes Mal Abstand zu sich selbst, durchläuft eine Veränderung und Entwicklung. So kehrt bei Brunelleschi der Beobachter zwar an den Anfangspunkt der gesamten Konstruktion zurück, das heißt an den Distanzpunkt, von dem aus das Bild des Baptisteriums perspektivisch konstruiert wurde. Dieser Punkt hat aber, indem er nun zum Standort einer sekundären, visuellen Spiegel-Anordnung wird, seinen Charakter verändert – eine Mutation, die auch die sich hier aufstellende Person selbst betrifft und als Statuswechsel vom »Betrachter« zum »Beobachter« beschrieben werden kann.³⁵ Etwas anders, aber vergleichbar, verhält es sich mit dem kaufmännischen Jahresabschluss und dem herzoglichen »Staat-Machens«: Hier liegt zwischen Ausgangs- und Endpunkt jeweils ein unausgesprochener Akkumulationsprozess, ein »Mehr«, das in der Simulation eines geschlossenen Kreislaufs versteckt wird. Gerade diese beiden Beispiele machen darum aber auch deutlich, dass es bei den jeweiligen Rückläufen letztlich darum geht, den »offenen« Zukunftshorizont einer Fortschrittsgeschichte mit einem heilgeschichtlich geschlossenen Raum zu verschmelzen – und in diesem zugleich zu verbergen. Es handelt sich, pointiert gesagt, um als Kreise camouffierte Spiralen: Denn die Spirale »ist gerade nicht zirkulär, sondern linear und verbindet eine expansive Bewegung mit der Kontraktion auf ihren Endpunkt.«³⁶

Für die weitere historische Entwicklung ist dagegen kennzeichnend, dass eben diese spiralförmige Verbindung von Expansion und Kontraktion zu einem Kernelement jenes Theorems der (Selbst-)Regulierung werden sollte, das als »Unsichtbare Hand des Marktes« berühmt geworden ist – und dessen einschlägige Formulierung nicht zufällig in jenes aufklärerische 18. Jahrhundert fällt, in dem der Gedanke wirtschaftlichen Wachstums sich zusehends von den Rahmungen einer statischen göttlichen Schöpfung zu emanzipieren vermochte. In Adam Smiths Theorie der preisbildenden Wechselwirkungen von Angebot und Nachfrage wird das Modell eines schleifenförmigen Rückkopplungsgeschehens denn auch mit einem offenen Wachstumspostulat verschmolzen: Einerseits bildet für Smith der ökonomische »Gesamtprozeß einen Kreis, bei dem das Angebot als die Rückkopplungsvariable auftritt, die die Schleife schließt.«³⁷ Andererseits kann in diesem homöostati-

35 Vgl. Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 97f.

36 So eine Definition aus Florian Sprengers Studie *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld: transcript 2019, hier S. 407. Springer zeigt dabei, wie Spiralmodelle in der Tat immer wieder für die Reziprozitätsannahmen diverser Theorien des »Environments« definierend waren. Gerade als solche wurden sie im 20. Jahrhundert ausschlaggebend für die Kybernetik.

37 Mayr, *Uhrwerk und Waage*, S. 211.

schen Spiel allein ein stetiges ökonomisches Wachstum (»continual increase«)³⁸ das Absinken von Arbeitslöhnen auf das absolute Existenzminimum verhindern, sodass für Smith nicht die reichsten, sondern die sich am schnellsten entwickelnden Staaten die zukunftsfähigen sind. Die Idee einer unsichtbaren Steuermacht, in der Heils- und Fortschrittsgeschichte amalgamiert sind und die sich im Agieren des Shakespeare'schen Duke bereits deutlich ankündigt, wird damit unter wirtschaftsliberalen Vorzeichen fortgeführt und ausdifferenziert.

Vor diesem Hintergrund sind zu Shakespeares *Measure for Measure* nun mindestens zwei weitere Bemerkungen zu machen. So scheint zunächst wichtig, dass die Komödie verschiedene Hinweise darauf enthält, dass beide Modelle, Kreis und Spirale, abstrakt bleiben und von wirklichen Abläufen, sprich: den uneinholbaren Interventionen des Zufalls, kaum gedeckt sind. Wenn etwa Vincentio für seine Gegenmaßnahmen mehr als einmal auf die Hilfe des Zufalls zurückgreifen muss (etwa wenn der inhaftierte Pirat glücklicherweise zum gerade passenden Zeitpunkt stirbt, so dass sich sein Kopf entsprechend »einbauen« lässt), oder wenn mit Mariana überraschenderweise eine fallengelassene Liebschaft des bislang doch angeblich so puritanischen Angelo auftaucht, dann wirkt die Komödie selbst mehrfach wie »geleimt«, der dramaturgische Rücklauf gewaltsam hergestellt. Gerade die Mariana-Episode sollte man darum auch weniger als nachträgliche Verzeichnung der Angelo-Figur und mithin als Schwäche des Stücks werten, wie es in der Shakespeare-Philologie oft geschehen ist. Eher findet man hier und in anderen »Unglaubwürdigkeiten« der Handlung Indizien dafür, dass Shakespeare die Verwicklung neuzeitlicher Intrigendramaturgien in die besagten Ideologien der vermeintlich zirkulären Erfüllung und der homöostatischen Balance selbst offenlegt.

Darüber hinaus zeigt das Beispiel des Duke aber auch, dass im Zeitraum um 1600 die Idee einer unsichtbaren Steuermacht noch vorwiegend an die Instanz eines absolutistischen Einzelsubjekts gebunden wurde, das diese paradoixerweise umso glanzvoller zur Aufführung bringen sollte. Diese Paradoxie ist aber tatsächlich einer der Faktoren, die die Figur des absolutistischen Fürsten ab dem 17. Jahrhundert von innen heraus bedrohen, überfordern und schließlich zerspalten sollten. Die physiokratische, d.h. früh-liberale Kritik des Absolutismus und ihre Zuspritzung bei Adam Smith, die Foucault in den Gouvernementalitätsvorlesungen breit analysiert hat, zielen denn auch genau auf diesen Sachverhalt: Sie desavouierten die Idee des sonnengleichen Fürsten mit dem Argument, dass dieser als sterbliches Einzelsubjekt die selbststeuernde Mechanik des Marktgeschehens niemals zu überblicken geschweige denn sinnvoll zu beeinflussen vermöge. Mit

³⁸ Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, hg. v. R.H. Campbell, A.S. Skinner u. W.B. Todd (= Band II der Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith), Indianapolis: Liberty Fund 1981, l. viii. 22:87.

dieser Kritik wanderte aber auch das heilsökonomische Spiel von Zeigen und Verbergen an einen anderen Ort: Spätestens im 18. Jahrhundert wurde es das Marktgeschehen selbst, das sich einerseits von keinem menschlich-endlichen Subjekt einsehen lässt, das aber gerade deswegen seine sichtbaren Wunderzeichen und Wahrheitseffekte (und -affekte) produziert – überraschende Konjunkturen, wundersame Reichtümer, aber auch die Unvorhersehbarkeiten der Preisbildungen, der »Teuerungen« sowie der Mechanismen von Angebot und Nachfrage. Kurz: Beginnend mit der Repräsentationskritik der Physiokraten, wird der Markt selbst zu einem »Ort des Wahrspruchs oder der Veridiktion«,³⁹ und an den Sprüchen dieser Instanz wird sich das gesetzgebende Handeln ebenso zu bemessen haben, wie es an ihnen seine Grenze findet.

Theaterhistorisch lässt sich nun der Verlagerung der Veridiktionskraft vom (strippenziehenden) Fürsten auf den Markt zunächst das Verschwinden der Theatermaschine selbst zur Seite stellen, die – genau wie die Intrige – vor allem den aufklärerischen Theatertheorien suspekt wurde. Zugleich ist damit aber auch eine allgemeinere Tendenz angesprochen, deren Niederschlag sich auf der Ebene der Bühnengeschichte selbst beobachten lässt. Wenn nämlich das tragende Moment der »unsichtbaren Hand des Marktes« darin zu sehen ist, dass diese »jede Form der Intervention, noch besser: jede Form eines übergeordneten Blicks [verbietet], der es gestatten würde, den Wirtschaftsprozeß vollständig zu erfassen«,⁴⁰ dann findet sich ein direktes Pendant hierzu in jener berühmten Perspektivbühne, deren systematischen Plan der Szenograph und Architekt Andrea Pozzo an der Wende zum 18. Jahrhundert entwarf.⁴¹ Gemeinhin gilt Pozzos Bühne als Vollendung des perspektivistisch konsequent durchgebildeten, optisch vollständig erschlossenen Guckkastens, die allerdings auf einem verstörenden Paradox beruht. Denn im Unterschied zu anderen frühneuzeitlichen Bildbühnen, die dem Fürsten einen ausgezeichneten Sicht-Platz im Zuschauerraum einrichteten, wird in Pozzos Planentwurf der ideale Sichtpunkt an einer Stelle lokalisiert, die kein leibhafter Betrachter mehr einnehmen kann: in der rückwärtigen Saalwand nämlich, und damit hinter den Köpfen und dem Rücken des Publikums. In Pozzos Raum hat darum jeder, auch der Fürst, nur mehr ein anamorphotisch verzerrtes Bild vom Bühnengeschehen, während der einzige Ort, an dem dessen »Wahrheit« sich zu sehen geben könnte, in der Mauer versenkt ist. Wenn also das Theorem der »unsichtbaren Hand« auf dem Grundsatz beruht, dass es...

auch wenn sich die Gesamtheit des Prozesses jedem der ökonomischen Menschen entzieht, doch einen Punkt gibt, an dem das Ganze für eine bestimmte Art von

39 Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik – Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 56. Im Folgenden als GG2.

40 Foucault, GG2, S. 385.

41 Vgl. zu Pozzos Systemraum: Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 366–378.

Blick völlig transparent ist, nämlich für den Blick von jemandem, dessen unsichtbare Hand die Fäden all jener verstreuten Interessen miteinander verknüpft, indem sie der Logik dieses Blicks und dem folgt, was dieser Blick sieht...⁴²

dann entspricht dieser Jemand in der Tat dem unmöglichen Betrachter der Pozzo-Bühne. Die Glätte und die Widerstandslosigkeit eines körperlosen Blicks, die dem Sehen bereits bei Brunelleschi zu eigen waren, werden damit zum Blick des Marktes: Wenn die Spieler sich in Pozzos Bildbühne vor dem Punkt in der Wand exposieren, so rufen sie in gewisser Weise den Wahrspruch des Marktes selbst an. Die Wahrheit ihres Spiels zeigt sich nun als Markterfolg bzw. wird mit diesem synonym.

Zum Abschluss ein Ausblick: Ein besonders komplexer Aspekt der hier beschriebenen macht- und wirtschaftsgeschichtlichen Konstellationen ist, dass die historischen Gouvernementalitätstechniken, von denen hier die Rede war, allesamt mit eklatant paradoxen Formeln operieren: Ob nun als körperloser Blick oder unsichtbare Hand, ob als unmögliches Betrachter oder Nullter Januar, ob als spektakuläre Inszenierung heimlichen Reg(ul)ierungsgenies oder als Wahrspruch, der sich nur als Lüge zu äußern vermag – immer wieder stößt man in den frühneuzeitlichen Steuerungsparadigmen auf Figuren einer in sich gespaltenen »transparenten Intransparenz«.⁴³ Dem entspricht die Abstandslosigkeit, mit der hier Extremzustände aneinandergeheftet sind: die totale Sichtbarkeit und die Verborgenheit im Dunkeln, das On eines optisch erschlossenen Bühnenraums und das Off einer Hinterbühne, auf der die Machinationen organisiert und die Fäden gezogen werden. All diese paradoxen Formeln scheinen darauf hinzuweisen, dass die Prinzipien moderner Gouvernementalität zwar im Raum neuzeitlicher Sichtbarkeiten ausgearbeitet wurden, dass sie aber deren Verbildungslogiken von Anfang an dennoch mit einer gewissen Unverwandtheit gegenüberstanden und mit diesen nur partiell verschwistert waren. Oder, etwas systematischer gefasst, dürfte hier ein Indiz dafür vorliegen, dass sich mit den »properties of government« bereits inmitten des frühneuzeitlichen »Sturzes in die Sichtbarkeit« eine Machtformation zu entwickeln begann, die über die repräsentativen Bild-Räume des Spektakels ebenso hinausweist wie über die (historisch etwas später anzusiedelnden) imaginären Versiegelungen der Körper, die Foucault am Beispiel von Bentham's Panopticon als »panoptisch« beschrieb,⁴⁴ deren genauere mediale Konfiguration zu diesem Zeitpunkt aber noch offen war. Wenn jedenfalls, wie Foucault 1979 festhielt, »jede Wiederkehr des liberalen und neoliberalen Denkens im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts [...] immer noch und immer wieder eine

⁴² Foucault, GG2, S. 383.

⁴³ Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, S. 40.

⁴⁴ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

bestimmte Weise [ist], das Problem dieser Unmöglichkeit der Existenz eines ökonomischen Souveräns zu stellen«⁴⁵, und wenn sich zudem vermittels der heilgeschichtlichen Herkünfte der »unsichtbaren Hand« im 17. und 18. Jahrhundert jene »Oikodizee« (Vogl) installierte, die selbst in heutigen Anrufungen der Selbstheilungskräfte des Marktes noch wirksam ist, so verweist dies auch auf einen langen und untergründigen Wirkungszusammenhang, in dem diese gleichsam subrepräsentationalen Machtpraktiken sich immer systematischer auszufalten vermochten. Noch einmal anders formuliert, dürften die genannten Paradoxien letztlich von den historischen Keimzellen und Ursprungsherden einer Machtformation zeugen, die weder in den Registern der Souveränitäts- noch in denen der Disziplinarmächte aufgeht, sondern diesen als eigenständiger, dritter Typus zur Seite zu stellen wäre: »Territorium, Bevölkerung, Sicherheit«, wie der Titel von Foucaults ersten Gouvernementalitätsvorlesungen denn ja auch lautet. Zuletzt stellt sich damit die Frage, inwiefern die von den Theatermaschinen generierten Zeichenereignisse selbst nicht nur unter eine Geschichte der Repräsentationen und des Panoptismus zu subsumieren, sondern auch in die lange Genealogie heutiger »Kontrollgesellschaften« und der ihnen entsprechenden »environmentalen« Regierungsweisen zu rücken wären.⁴⁶

45 Foucault, *GG2*, S. 389.

46 Vgl. Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254-262. Auch die von Buci-Glucksman notierte Differenz zwischen dem »archäologischen« und dem »kartographischen« Komplexitätstypus des Barock bzw. zwischen »Narziss« und »Ikarus« (vgl. Fn. 26) bildet sich auf die Differenz zwischen den Registern der Souveränitäts- und Disziplinargesellschaften auf der einen Seite und den sogenannten »Kontrollgesellschaften« auf der anderen ab. Der Begriff der »Environmentalität« dagegen geht auf einige kurze Bemerkungen Foucaults zurück (vgl. *GG2*, S. 361) und hat in den vergangenen Jahren zahlreiche Anknüpfungen, Diskussionen und Weiterentwicklungen gesehen, so etwa auch in Sprengers oben genannter Studie zu den *Epistemologien des Umgebens*.

