

Frauke Reitemeier (Hg.)

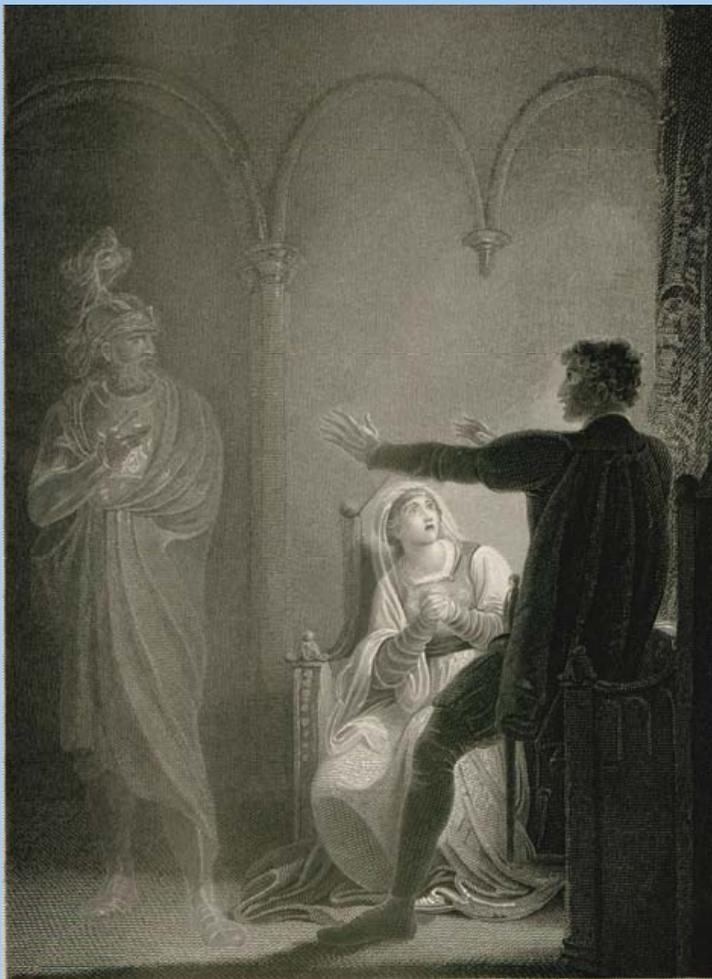
„Seht her, auf dies Gemälde und auf dies...“

Zum Umgang mit Bildern aus
John Boydells Shakespeare Gallery

Göttinger Schriften zur Englischen Philologie

Band 2

2009



Universitätsdrucke Göttingen

S | E | P
Seminar für Englische Philologie

Frauke Reitemeier (Hg.)

„Seht her, auf dies Gemälde und auf dies...“

This work is licensed under the [Creative Commons](#) License 2.0 “by-nd”, allowing you to download, distribute and print the document in a few copies for private or educational use, given that the document stays unchanged and the creator is mentioned. You are not allowed to sell copies of the free version.



erschienen als Band 2 in der Reihe „Göttinger Schriften zur Englischen
Philologie“ in den Universitätsdrucken im Universitätsverlag Göttingen 2009

Frauke Reitemeier (Hg.)

„Seht her, auf dies
Gemälde und auf dies...“

Zum Umgang mit Bildern aus
John Boydells Shakespeare Gallery

Göttinger Schriften zur
Englischen Philologie, Band 2



Universitätsverlag Göttingen
2009

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Anschrift der Herausgeberin

Frauke Reitemeier
Seminar für Englische Philologie
Käte-Hamburger-Weg 3
37073 Göttingen
e-mail: Frauke.Reitemeier@phil.uni-goettingen.de

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den OPAC der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar und darf gelesen, heruntergeladen sowie als Privatkopie ausgedruckt werden. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion. Es ist nicht gestattet, Kopien oder gedruckte Fassungen der freien Onlineversion zu veräußern.

Satz und Layout: Frauke Reitemeier
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabb.: R. Westall, Hamlet (Act III Scene 4): Queen, Hamlet and Ghost
mit freundlicher Genehmigung der Niedersächsischen Staats- und
Universitätsbibliothek Göttingen

© 2009 Universitätsverlag Göttingen
<http://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-941875-02-9
ISSN: 1868-3878

Inhaltsverzeichnis

Illustrationen	4
Einführung (BENGT-FELIX LOEBELL/FRAUKE REITEMEIER).....	7
Männlich, weiblich, was ihr wollt: Shakespeare und die Lust am Spiel mit den Geschlechtern (DOROTHEA SCHULLER).....	15
„In the East my pleasure lies“: Zur Darstellung und Rolle des Exotischen in Shakespeares Dramen (BRIGITTE GLASER)	39
Zwischen Alter und Neuer Welt: Shakespeares <i>Sturm</i> (DAGMAR DREYER)	55
Shakespeares <i>Sommernachtstraum</i> und die Boydell Gallery (FRAUKE REITEMEIER)	79
Akzeptanz von Gewalt und Sympathie lenkung bei <i>Macbeth</i> : Erfahrungen aus Unterricht und Schule (WOLFGANG ZUSE)	101
<i>Viewing Shakespeare</i> : Zum Einsatz von Bildern im englischen Dramenunterricht (CAROLA HECKE/CAROLA SURKAMP)	117
„Göttinger Schriften zur Englischen Philologie“: Zum Konzept der Reihe.....	141

Illustrationen

Die Kupferstiche aus der Boydell Gallery sind mit freundlicher Genehmigung der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek abgedruckt, aus deren Beständen die Vorlagen stammen. Bei allen anderen Illustrationen wurden alle Anstrengungen unternommen, um die Reproduktionsrechte einzuholen. Sollten dennoch Rechteinhaber sich in ihrem Copyright verletzt fühlen, wird um Kontaktaufnahme mit der Herausgeberin gebeten.

R. Westall, <i>Hamlet</i> (Act III Scene 4): Queen, Hamlet and Ghost	<i>Titel</i>
1a. W. Hogarth, A Scene from <i>The Tempest</i> A Scene from <i>The Tempest</i> (Act I, Scene II), by William Hogarth (1697-1764), Nostell Priory, The St. Oswald Collection (acquired by The National Trust in 2002, with the help of the National Art Col- lections Fund). © NTPL/John Hammond.	62
1b. Detail: Caliban	62
2a. J. H. Füssli, <i>The Tempest</i> (Act I, Scene 2)	62
2b. Detail: Caliban	62
3. Puck und Oberon (Szenenfoto der Aufführung von <i>Ein Sommer- nachtstraum. Das Musical</i> in den Herrenhäuser Gärten 2002) (mit freundlicher Genehmigung des Niedersächsischen Landestheaters)	81
4. Titania und Oberon (Frontispiz: <i>Sommernachtstraum</i> , London 1709)	86
5. F. Hayman / H. Gravelot, <i>A Midsummer Night's Dream</i> (Act III, Scene 2; Frontispiz: <i>Sommernachtstraum</i> , London 1770)	87
6. Anon. [J. Hall?], "O Bottom, thou art chang'd" (Act III, Scene 2; Frontispiz: <i>Sommernachtstraum</i> , London 1773)	88
7. J. Reynolds / L. Schiavonetti, <i>A Midsummer Night's Dream</i> (Act II, Scene 2): A Wood. Robin Good-Fellow	91
8. J. H. Füssli / J. Parker, <i>A Midsummer Night's Dream</i> (Act II, Scene 1): A Wood. Puck.	92
9. J. H. Füssli / J. P. Simon, <i>A Midsummer Night's Dream</i> (Act IV, Scene 1): Titania, Queen of the Fairies, Bottom, Fairies Attending.	93
10. J. H. Füssli / T. Ryder, <i>A Midsummer Night's Dream</i> (Act IV, Scene 1): Oberon, Queen of the Fairies, Puck.	94
11. J. H. Füssli, <i>Macbeth</i> (Act I, Scene 3): A Heath. Macbeth, Banquo and Three Witches	104

12.-16. Szenenfotos aus der <i>Macbeth</i> -Inszenierung der Lincoln Center Theatre Company (Act V, Scene 8)	113
17. R. Smirke / J. Ogborne, <i>Much Ado About Nothing</i> (Act IV, Scene 1)	125
18. R. Westall / W. C. Wilson, <i>Macbeth</i> (Act V, Scene 1): Doctor of Physic, a Waiting Gentlewoman, and Lady Macbeth	126
19. J. Graham / W. Leney, <i>Othello</i> (Act V, Scene 2): A Bedchamber. Desdemona in bed, asleep.	132
20. R. Westall / J. Parker, <i>Macbeth</i> (Act I, Scene 5): Lady Macbeth with a Letter 139}	135\h

Zur Einführung

„Seht her, auf dies Gemälde, und auf dies ...“ – unter diesem Motto stand von Dezember 2007 bis Februar 2008 eine Ausstellung der Stiche aus der Boydell Gallery im historischen Gebäude der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Die Ausgabe der Stiche war ein Geschenk des britischen Königs Georg III. und stellt auch heute noch einen besonderen Schatz der Bibliothek dar. Die Ausstellung hatte einerseits zum Ziel, die Bilder selbst einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, und sei es auch nur zeitlich begrenzt; andererseits sollte das wissenschaftliche Rahmenprogramm dazu dienen, die hohe Aktualität der Darstellungen und den heutigen Umgang mit Shakespeare-Illustrationen im Kontext der Beschäftigung mit Shakespeares Dramen zu thematisieren und zu diskutieren. Das Vortragsprogramm zur Ausstellung wurde vorwiegend von Mitarbeitern des Seminars für Englische Philologie der Georg-August-Universität bestritten. Der vorliegende Band versammelt die Vorträge, die verschiedene Aspekte der Dramen selbst, der Illustrationen und deren jeweiliger Nutzbarkeit beleuchten.

Die in der Boydell Gallery zusammengestellten Bilder, sowohl die ursprünglichen Gemälde als auch die daraus entstandenen Stiche, sind auf vielfältige Weise interessant. Sie lassen sich kreativ dazu nutzen, einen anderen Zugang zu den Dramen zu gewinnen; sie sind Indikatoren für historische Entwicklungen und

geben Aufschluß über das Selbstbild der Engländer. Diese Bereiche stehen im Mittelpunkt der Aufsätze.

Einen fachdidaktischen Ansatz verfolgen die Beiträge von CAROLA HECKE und CAROLA SURKAMP und von WOLFGANG ZUSE. Shakespeares Dramen werden auch heute noch im Englischunterricht gelesen; ihre Behandlung ist in vielen bundesdeutschen Rahmenrichtlinien fest verankert. Aber die reine Lektüre eines Dramas ist heute fachdidaktisch kaum mehr vertretbar. Nicht zuletzt um die Kreativität der Schüler zu fördern, ist auch der Einsatz anderer Medien als des Buchs wichtig. CAROLA HECKE und CAROLA SURKAMP zeigen, auf welche Weise Bilder in den Literaturunterricht eingebracht werden können und welche Möglichkeiten speziell die Dramenillustrationen der Boydell Gallery für die Erschließung und Behandlung von Shakespeare-Dramen eröffnen. Sie untersuchen dabei nicht nur den Gehalt einzelner Bilder, sondern machen konkrete Vorschläge zur fachdidaktischen Arbeit mit bestimmten Illustrationen im Unterricht.

WOLFGANG ZUSE hingegen nähert sich der fachdidaktischen Fragestellung auf andere Weise: Er untersucht ein Einzelbeispiel, die Hinführung von Schülern zur Entwicklung einer kritischen Lesehaltung gegenüber der Gewaltbereitschaft der Hauptfigur in Shakespeares *Macbeth* auf der Basis eigener Erfahrungen im Literaturunterricht der Oberstufe. Die Boydell-Bilder nutzt er dabei zur Aufdeckung der Sympathienlenkung in historischer Perspektive: Im Drama erscheint Macbeth als schillernde, durch seine eigenen Taten zum Weitermorden gezwungene Figur; in den Illustrationen entfällt diese Mehrdimensionalität. ZUSE schlägt in seiner Untersuchung den Bogen von den Boydell-Bildern bis hin zu einer modernen Theaterinszenierung und untersucht das Spannungsverhältnis zwischen der Gewaltdarstellung in Text und Bild.

Während diese Beiträge die Boydell-Illustrationen unter einer schulischen Perspektive betrachten, geht der Beitrag von FRAUKE REITEMEIER andere Wege. Anhand eines Einzelbeispiels, Shakespeares *Sommernachtstraum*, untersucht REITEMEIER einerseits die Textrezeption bis ins späte 18. Jahrhundert, andererseits beleuchtet sie die in den verschiedenen Shakespeare-Ausgaben vorliegenden Illustrationen. Sie zeigt dabei auf, wie sich die Semantik der Darstellung im Lauf des 18. Jahrhunderts graduell ändert und welche Neuinterpretation insbesondere die Figur des Puck durch die *Sommernachtstraum*-Bilder in der Boydell Gallery erfährt.

Während REITEMEIERS Beitrag also eher buchgeschichtliche Aspekte thematisiert, widmet sich der Beitrag von DOROTHEA SCHULLER einem besonders interessanten literarischen Element der Shakespeareschen Komödien, dem *cross dressing* bzw. dem Versteckspiel von Frauenfiguren, die sich als Männer verkleiden. Auf der Grundlage gender-theoretischer Überlegungen diskutiert SCHULLER einerseits den historischen Kontext dieser Maskerade; andererseits führt sie Shakespeares Umgang mit transvestierten Frauenfiguren literaturgeschichtlich bis in die Gegenwart fort und legt dessen Konsequenzen bis in heutige Filmadaptationen offen.

Gender-Theorie ist heute eine der gängigen Herangehensweisen an die Literatur. Shakespeares Dramen sind unter diesem Aspekt von hohem Interesse, weil sie sich bis zu einem gewissen Grad der Verwendung von in der elisabethanischen Zeit gängigen Genderrollen entziehen. Viele der Dramen sind jedoch auch unter einer anderen Perspektive von Interesse, das den Beiträgen von BRIGITTE GLASER und DAGMAR DREYER zugrunde liegt. BRIGITTE GLASER untersucht die sprachliche Gestaltung des Orients in *Der Kaufmann von Venedig*, *Othello*, *Der Sturm* und *Antonius und Cleopatra* und zeigt dabei auf, dass die Darstellung des ‚Anderen‘ – also beispielsweise des ‚schwarzen Manns‘ Othello, aber auch des jüdischen Kaufmanns Shylock – stets eng mit der Selbstdefinition des englischen Publikums einhergeht. Viele der sprachlichen Eigenheiten lassen sich auch in den entsprechenden Illustrationen wiederfinden.

In ähnlicher Weise analysiert DAGMAR DREYER die Darstellung der ‚Neuen Welt‘ in Shakespeares *Sturm*. Die europäische Welt in Gestalt des ehemaligen Mailänder Herzogs Prospero – ergänzt durch die auf der Insel gestrandeten Schiffbrüchigen – trifft auf die Einheimischen der Insel, personifiziert durch Caliban, den Sohn der Hexe Sycorax, die einst über die Insel herrschte. DREYER untersucht zum einen die Sprache, durch die die europäische von der nicht-europäischen Welt abgegrenzt wird; zum anderen weist sie ganz ähnliche Umsetzungsmuster auch in William Hogarths und Johann Heinrich Füsslis Gemälden zum *Sturm* nach. Die Beiträge von GLASER und DREYER zeigen damit, dass es eine klare Fortführung der Wir/Sie-Dichotomie von der Frühzeit des englischen Kolonialismus unter Elisabeth I. auf jeden Fall bis in die Zeit der Boydell Gallery gab.

Zwei der Vorträge sind in diesem Band leider nicht vertreten. Das ist zum einen der Einführungsvortrag von DIETER MEHL, dem langjährigen Präsidenten der Shakespeare-Gesellschaft, und zum anderen der Vortrag des Leiters der Kunstsammlung der Universität GERD UNVERFEHRT zu den Karikaturen Gillrays. An dieser Stelle sei auf den Katalog von Walter Pape und Frederick Burwick verwiesen, der viele der in diesen beiden Vorträgen behandelten Aspekte in anderer Form enthält.

Neben der Vorstellung der Beiträge muss jedoch auch der eigentliche Anlass der Ausstellung noch einmal umrissen werden: John Boydells Projekt einer Galerie mit Illustrationen zu Shakespeares Dramenwerk.

John Boydell und das Projekt der Shakespeare Gallery

“No print publisher before or since has ever exerted as much influence on the course of British art.” (DNB)

Beschäftigt man sich mit der britischen Kunst des späten 18. Jahrhunderts, so kommt man an John Boydell und seinem Lebenswerk nicht vorbei, wie das vorangestellte Zitat aus dem Artikel zu Boydell aus dem *Oxford Dictionary of National Biography* eindrucksvoll zeigt. Doch was trieb diesen Mann an, ehrgeizige Projekte anzugehen, besonders auch in Zusammenhang mit der Intention, der Historienmalerei – einer in England bislang eher unbedeutenden Art der Malerei – zu ähnlich großem Ruhm zu verhelfen wie in Kontinentaleuropa? Was ist so besonders an seinen Projekten, und welche Schwierigkeiten mußten überwunden werden? Und warum nimmt er einen so wichtigen Platz in der Welt der Kunst dieser Zeit ein? Dieses sind Fragen, die im Folgenden anhand eines kurzen chronologischen Abrisses angerissen werden sollen.

John Boydell wurde im Jahre 1719 in eine Familie von Landvermessern hineingeboren. Da er das älteste Kind war, wurde von seinen Eltern stillschweigend angenommen, dass er in die Fußstapfen seines Vaters treten würde (Friedman 34). Im Alter von 19 Jahren wurde Boydell zur Lehre nach London geschickt, wo er sich jedoch schnell mit seinen Dienstherrn überwarf und auf eigene Faust zu seiner Familie zurückkehrte. (Bruntjen 8) Hier entdeckte er 1741 dann die Kupferstecherei für sich: Als er einen Stich der Landschaft rund um seinen Heimatort sah, erkannte er, dass er ebenfalls Kupferstecher werden wollte. Boydell suchte sich als seinen Lehrmeister den Erschaffer des Stiches aus, das ihm *in puncto* Berufswahl die Augen geöffnet hatte: William Henry Toms (Friedman 34).

In seiner Lehre legte er sehr großen Ehrgeiz an den Tag, indem er nicht nur bis zu 14 Stunden am Tag für seinen Meister arbeitete, sondern zusätzlich in den Abendstunden noch Zeichenkurse nahm. Dies zahlte sich für ihn dahingehend aus, dass er sich aus dem siebten und letzten Jahr der Lehre freikaufen konnte (Bruntjen 8).

Direkt im Anschluss an seine Lehre eröffnete Boydell 1747 sein eigenes Geschäft, was darauf schließen lässt, dass er sowohl Ambitionen als auch Unternehmmergeist besaß. Zu dieser Zeit gab es nichts dem Copyright Vergleichbares, so dass Künstler keinerlei Handhabe gegen unerlaubte Kopien ihrer Werke hatten (Bruntjen 9f). Doch schon bald erkannte Boydell, dass ihm seine eigenen Stiche keinerlei künstlerischen Ruhm einbrachten, und verlegte sich deshalb darauf, mit den Werken anderer Künstler zu handeln. Er nahm damit eine Doppelrolle als Künstler und Kunsthändler an, was nach und nach zu einer Veränderung der traditionellen Ordnung des Druckgewerbes führte (Bruntjen 14f). Die Künstler waren nicht mehr davon abhängig, ob ihre eigenen Bilder den Geschmack ihrer

Förderer trafen, da sie einfach das verkaufen konnten, was nachgefragt wurde. Gleichzeitig waren jedoch Händler wie Boydell auch in der Lage, die Probleme sowohl der Verleger als auch der Stecher selber zu verstehen und – wie in Boydells Fall – viel dafür zu tun, dass auch den Kupferstechern Respekt entgegengebracht wurde, was sich in höheren Preisen für ihre Arbeiten niederschlug (Bruntjen 245).

Dank dieser fast revolutionären Veränderung gelang es Boydell recht schnell, viel Geld zu verdienen, da er sich auf Bücher spezialisierte, die in der Herstellung vergleichsweise kostengünstig waren. Um noch weitere Möglichkeiten des Geldverdienens zu erschließen, betätigte sich Boydell auch in stets wachsendem Maße am Import von Kupferstichen des Kontinents, besonders von den uneingeschränkten Meistern dieser Form, den Franzosen (Bruntjen 16-20). Dabei musste er jedoch feststellen, dass die Franzosen keinerlei Interesse an englischen Stichen als Tauschobjekt hatten, sondern lediglich an Geld interessiert waren: Englische Kupferstiche hatten im Vergleich nur einen geringen internationalen Wert. Boydell nahm sich vor, diesen Umstand zu ändern, also die Qualität der englischen Stiche zu verbessern, um diese für den internationalen Markt attraktiver zu machen. Zu diesem Zweck bezahlte er viel Geld, um gute Stecher zu bekommen, die dann auch gute Arbeit ablieferten. Innerhalb kürzester Zeit führte das dazu, dass die Qualität der Stiche wie auch ihre Preise rasant anstiegen und so auch auf dem Kontinent als wertvolle Objekte anerkannt wurden – eine Entwicklung, die Boydells Zeitgenossen ihm zuschrieben (Friedman 36-41). Einer der großen Profiteure dieses Umstandes war Boydell selbst, was laut seines Biographen Bruntjen nicht zuletzt darauf zurückzuführen war, dass er sich – im Gegensatz zu vielen anderen – beinahe komplett auf der Verkauf von Druckreproduktionen anderer Künstler beschränkte (29f). Gleichzeitig nutzte Boydell sein Vermögen für mehrere ambitionierte Projekte, die zum einen wichtige Werke der Kunst einer breiteren Öffentlichkeit präsentierten, daneben aber auch dazu dienten, sein Vermögen weiter ansteigen zu lassen (Bruntjen 40ff).

Sein größtes Projekt war das Shakespeare-Projekt. Dieses bestand aus drei Teilen: einer illustrierten Edition der Dramen Shakespeares, einer öffentlich zugänglichen Galerie mit Bildern von Szenen aus den Stücken Shakespeares sowie einer Folio-Ausgabe mit Drucken der Bilder (Bruntjen 71f). Die Idee dazu entstand laut einhelliger Gelehrtenmeinung bei einem Abendessen bei Boydells Neffen und Partner Josiah Boydell im November 1786 (Clayton). Dabei stand für Boydell von Anfang an auch die Chance im Mittelpunkt, eine englische Schule der Historienmalerei zu gründen und zu fördern (Friedman 4f), obwohl ihm teilweise vorgeworfen wird, dass er eigentlich ‚lediglich‘ eine neue Schule der Theatermalerei geschaffen habe (Pape/Burwick 10). Im Zentrum des Projektes stand die Edition der Shakespeare-Dramen, während die Galerie wie die Reproduktion der gestochenen Gemälde lediglich Ableger darstellten, die sich jedoch als attraktiv und rentabel herausstellen sollten. Die Edition sollte alles bis dahin Gewesene in den

Schatten stellen und sowohl eine sehr große Textgenauigkeit sichern als auch durch die verwendeten Materialien und die Illustrationen glanzvoll und elegant wirken (Bruntjen 102f). Finanziert wurde sie durch Subskriptionen (Friedman 69).

Die Galerie war gleich nach ihrer Öffnung im Juni 1789 ein Publikumsmagnet, nicht zuletzt weil sie in den Augen der breiten Öffentlichkeit zum Symbol für das Shakespeare-Projekt wurde (Friedman 69 ff.). Als Fachmann gelang es Boydell, viele bedeutende Maler sowie Kupferstecher für das Projekt zu gewinnen. Dies wurde sicherlich dadurch erleichtert, dass er sehr großzügige Preise zahlte (Pape/Burwick 19). Daneben sollte die Galerie auch dazu dienen, potentiellen Käufern die Möglichkeit zu geben, die Bildvorlagen der Stiche in Originalgröße zu sehen; sie war also auch als Werbung gedacht (Pape/Burwick 21). Die Zahl der Bilder stieg von 34 zur Eröffnung nach und nach auf knapp 170 an (Friedman 83). Leider wurden diese nach dem erzwungenen Verkauf infolge des Bankrotts jedoch zerstreut und sind größtenteils noch heute unauffindbar (Friedman 4).

Das Gebäude, welches die Galerie beherbergte, wurde eigens gebaut, um die Bilder möglichst gut zu präsentieren, und sollte gleichzeitig auch schon von außen ansprechend wirken. Besonders auffällig war die Skulptur „Shakespeare attended by Painting and Poetry“, die über dem Eingang thronte. Der in dieser Zeit stattfindende Wechsel in der Malerei von Neoklassizismus zur Romantik ist auch bei den Exponaten der Galerie sehr gut nachzuvollziehen. Sogar die Kritiker fanden anfangs ausschließlich lobende Worte und verglichen Boydell und sein Mäzenatentum selbst mit den Medicis (zitiert in Friedman 74) oder bezeichneten die Zeit nach der Eröffnung der Galerie als „Boydell-Ära“ (Pape/Burwick 18).

Trotz dieser zumindest zu Beginn des Unternehmens überwiegend positiven Meinungen gab es schon früh Kritik, die besonders von denjenigen Künstlern ausging, die nicht am Projekt beteiligt waren. Besonders hervorzuheben ist dabei James Gillray, der mit Hilfe satirischer Stiche wie ‚Shakespeare Sacrificed; or, The Offering to Avarice‘ Boydell vorwarf, dass dieser die Kunst Shakespeares durch minderwertige Bilder und Stiche dem ‚schnöden Mammon‘ opferte (Pape/Burwick 27). Je länger das Projekt dauerte, umso zahlreicher und lauter wurden die kritischen Stimmen, besonders im Hinblick auf die Qualität der Bilder und Stiche, da Boydell aus Zeitgründen zunehmend darauf drängen musste, dass die Werke schnell hergestellt wurden. Hierunter litt die Qualität. Darüber hinaus musste er in wachsendem Maß auf weniger begabte Künstler zurückgreifen (Pape/Burwick 29). Dennoch gelang es Boydell nicht, den von ihm selbst aufgestellten Zeitplan einzuhalten, was zu einem Rückgang der Käufer führte (Sillars 197).

Doch das größte Problem für Boydell fand sich nicht in England, sondern auf dem Kontinent. Im Jahr der Eröffnung der Galerie brach die Französische Revolution aus, die 1793 in einen offenen Krieg zwischen Frankreich und England mündete. Dadurch war ein geordneter Handel im großen Stil mit dem Kontinent nicht möglich, so dass eine der Haupteinnahmequellen für Boydell ausfiel. Durch die Fokussierung auf wenige und gleichzeitig teure Projekte verpassten es Boydell

und seine Mitstreiter gleichzeitig, sich durch kleinere, aber profitablere Projekte finanziell abzusichern, um diesem Problem Herr werden zu können (Bruntjen 113). All diese Schwierigkeiten gipfelten darin, dass Boydell – nahezu bankrott – die Galerie im Dezember 1804 per Lotterie verkaufen musste (Pape/Burwick 9). Er selber starb zwar kurz davor, doch sein Nachfolger und Neffe Josiah wurde dadurch vor dem Ruin bewahrt und konnte deshalb das Unternehmen weiterführen (Pape/Burwick 22).

Schaut man sich das Leben von Boydell an, so ist ohne große Übertreibung festzuhalten, dass es seinem Anstoß federführend zu verdanken ist, dass die britische Kupferstecherei ein respektiertes Handwerk wurde. Es ist maßgeblich auf ihn zurückzuführen, dass das französische Monopol in dieser Sparte zerschlagen wurde. Gleichzeitig trug Boydell dazu bei, dass sich das System des Mäzenatentums veränderte. Politiker hatten vor seinem Engagement wenig mit Kunst zu tun; deren Förderung lag beinahe ausschließlich in den Händen von Adel und Klerus. Doch nicht nur Bruntjen sieht Boydells Enthusiasmus gerade auch in seinen politischen Ämtern als Stützpfeiler der sich ändernden öffentlichen Einstellung. Es floss immer mehr Geld in die Kunst (Clayton), so dass die Künstler langsam unabhängiger wurden (Bruntjen 227f) und Bauten wie die National Gallery gebaut werden konnten. Diese und andere öffentliche Galerien stellten Möglichkeiten für Künstler dar, sich sowohl Mäzenen als auch potentiellen Künstlern zu präsentieren. Auch die Art, wie die Shakespeare-Dramen im 19. Jahrhundert auf die Bühne gebracht wurden, ist teils deutlich durch die Bilder der Galerie geprägt. Der Folioband mit den Stichen hielt sich ebenfalls bis weit ins 19. Jahrhundert hinein und wurde noch 1867 neu aufgelegt (Pape/Burwick 10).

Dennoch gelang es diesen profitablen Ablegern nicht, die Verluste, die das Kernstück des ganzen Projektes schrieb, zu kompensieren. Neben dieser Fehlkalulation muss sich Boydell auch noch weitere Fehleinschätzungen vorwerfen lassen. So konnten viele der Bilder und Stiche nicht dem hohen Anspruch gerecht werden, der auch von Boydell an sie gestellt wurde. Auch ist fragwürdig, inwiefern das Projekt tatsächlich zu einer Stärkung der Historienmalerei beitrug, da viele Bilder eher anderen Sparten zuzuordnen sind (Pape/Burwick 34f). Hinderlich war hierbei auch, dass andere Arten der Malerei in England schon viel ausgereifter waren, so unter anderem die Landschaftsmalerei (Pape/Burwick 18). Zusätzlich erschwerend wirkte, dass die potentiellen Käufer ebenfalls eher an anderer Kunst interessiert waren: Seit der ‚Erfindung‘ der Historienmalerei hatten sich die Vorlieben der Käufer stark dahingehend geändert hatten, dass nun deren individuelle Leistungen im Fokus stehen sollten und die Käufer deshalb gerne Porträts von sich anfertigen ließen (Pape/Burwick 41).

Obwohl Boydell sich in vielerlei Dingen verschätzte, spielte er dennoch eine wichtige Rolle in der Welt der Kunst zwischen 1760 und 1800. Er scheute sich nicht, Neuerungen auf den Weg zu bringen, selbst wenn diese risikoreich waren, und verbesserte dadurch das Ansehen der englischen Kunst nachhaltig.

Verwendete Literatur

- Bruntjen, Sven. *John Boydell, 1719-1804 – A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*. New York: Garland Publishing, 1985.
- Clayton, Timothy. “Boydell, John.” *Oxford Dictionary of National Biography*. 28.07.2009. <<http://www.oxforddnb.com/view/article/3120?docPos=1>>.
- Friedman, Winifred. *Boydell's Shakespeare Gallery*. New York: Garland Publishing, 1976.
- Pape, Walter, and Burwick, Frederick, ed. *The Boydell Shakespeare Gallery*. Bottrop: Peter Pomp, 1996.
- Sillars, Stuart. *The Illustrated Shakespeare, 1709-1875*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Dorothea Schuller

Männlich, weiblich, was ihr wollt: Shakespeare und die Lust am Spiel mit den Geschlechtern

*You've got your mother in a whirl
She's not sure if you're a boy or a girl*

David Bowie, „Rebel, Rebel“

„Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, wenn Sie mit einem anderen menschlichen Wesen zusammentreffen, und Sie sind gewöhnt, diese Unterscheidung mit unbedenklicher Sicherheit zu machen.“ Mit diesen Worten richtete sich Sigmund Freud 1933 in seiner Vorlesung „Die Weiblichkeit“ an seine Zuhörer, nur um sie gleich anschließend darauf hinzuweisen, dass trotz dieser scheinbar ganz offensichtlichen Aufteilung der Menschen in Männer und Frauen, die wir tagtäglich geradezu reflexartig wiederholen, jedes Individuum Teile beider Geschlechter sowohl an seinem Körper als auch in seiner psychischen Konstitution trage (120-21). Außerdem warnte Freud vor dem Gebrauch der Adjektive ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, um damit Verhaltensformen zu bezeichnen, welche man ebenso gut mit den Begriffen ‚aktiv‘ und ‚passiv‘ beschreiben könne.

Zu unterschiedlich seien die Charaktereigenschaften individueller Menschen, als dass man von den primären und vorwiegenden sekundären Geschlechtsmerkmalen eindeutige Schlussfolgerungen auf das Verhalten ziehen könne. Auch sei der, wie Freud es nennt, „Einfluss der sozialen Ordnungen“ (123), also der Einfluss von Kultur, auf die Ausbildung der Psyche und somit auch auf die Geschlechtsidentität noch so unerforscht, dass voreilig aufgestellte Essentialismen unbedingt zu vermeiden seien. Das ist nicht mehr der Freud des oft zitierten Ausspruchs „die Anatomie ist das Schicksal“ („Untergang“, 400).¹ Seine Ausführungen zur weiblichen Sexualentwicklung leitet Freud dann mit folgendem Satz ein: „Die Eigenart der Psychoanalyse entspricht es [...], dass sie nicht beschreiben will, was das Weib ist, – das wäre für sie eine kaum lösbare Aufgabe, – sondern untersucht, wie es wird“ („Weiblichkeit“, 124). Dieser Satz erinnert (erstaunlicherweise?) an Simone de Beauvoirs zentrale These ihres feministischen Manifests *Le deuxième sexe* (*Das andere Geschlecht*) von 1949: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (334). Mich beschäftigt hier nicht das „Rätsel der Weiblichkeit“ („Weiblichkeit“, 120), das Freud vergeblich zu lösen suchte, sondern das Rätsel der Geschlechterdifferenz schlechthin und seine spielerische Thematisierung in Shakespeares Komödien.

Dass Definitionen von Geschlecht und mit Geschlecht assoziierten Verhaltensweisen stark kulturabhängig sind, ist die grundlegende Erkenntnis der Geschlechterforschung. Sie interessiert sich dafür, wie Weiblichkeit und Männlichkeit durch politische, juristische, medizinische, religiöse sowie literarische Diskurse verstanden und konstruiert werden. Als ein besonders fruchtbares Feld für Fragestellungen dieser Art hat sich für Literatur- und Kulturwissenschaftler dabei das dramatische und poetische Werk William Shakespeares herausgestellt, der vor allem in seinen Komödien erstaunlich aktuell wirkende Spekulationen über geschlechtliche Ambivalenz und die (theatralische) Repräsentation von *gender* anstellt.

Nach einer kurzen Einführung in die Fragen der Geschlechterforschung und einem Blick auf die elisabethanische Theaterpraxis werde ich mich den beiden Dramen *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* zuwenden, in denen Shakespeare das Spiel mit den Geschlechtern am offensichtlichsten und lustvollsten betreibt. Anschließend werde ich zwei Beispiele aus der produktiven Rezeptionsgeschichte dieser beiden Komödien vorstellen, die deren zentrale Themen in neue Kontexte stellen und kreativ kommentieren. Das ist zum einen Théophile Gautiers Roman *Mademoiselle de Maupin* aus dem frühen 19. Jahrhundert und zum anderen John Maddens erfolgreicher Film *Shakespeare in Love* aus dem Jahre 1998.

Mit dem aus der Grammatik übernommenen Begriff *gender* (die deutsche Entsprechung ‚Genus‘ hat sich nicht wirklich durchsetzen können) wird das soziale Geschlecht eines Menschen bezeichnet. Dieses ist in seiner Bedeutung wandelbar

¹ Diese Abwandlung eines Napoleon-Zitates („Politik ist Schicksal“) benutzte Freud mehrfach, z.B. 1924 in „Der Untergang des Ödipuskomplexes“.

und muss nicht notwendigerweise mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmen. Denn was genau heißt es eigentlich, männlich oder weiblich zu sein? Welche Eigenschaften muss man aufweisen, um als männlich oder weiblich anerkannt zu werden? Und sollte Anatomie doch ausschlaggebend sein, warum wird dann von ‚echten‘ Männern oder ‚unweiblichen‘ Frauen gesprochen, wenn es um Fragen des Verhaltens geht? Wer bestimmt, wo die Grenzen gezogen werden? Wo hört Natur auf und fängt Kultur an? Ist es vielleicht hilfreich, Gender als eine Art von *performance* anzusehen, eine Rolle, die wir bewusst oder unbewusst spielen, um bestimmte Signale an unser Gegenüber zu senden? Diese These wurde Anfang der 1990er Jahre besonders von der amerikanischen Philosophin Judith Butler angeregt,² die außerdem darauf hinwies, dass es eigentlich unsinnig sei, nur zwei Gender-Auswahlmöglichkeiten anzubieten, wenn doch das soziale Geschlecht gerade nicht an das biologische gekoppelt ist, für das zudem ebenfalls mehr als zwei Kategorien bereitgestellt werden sollten. Und wie verhält es sich mit der Liebe? Ist das eigene Geschlecht ausschlaggebend für die Partnerwahl? Oder die eigene Geschlechterrolle? Was lässt eine andere Person attraktiv wirken? All diese Fragen, die uns noch immer umtreiben, werden bei Shakespeare auf unterhaltsame Art und Weise angerissen, ohne dass man ihn dafür anachronistisch lesen oder zu einem hellsichtigen Propheten machen müsste.

Trotz (oder vielleicht gerade wegen) der scheinbar so offensichtlichen Zweigeschlechtlichkeit, die wir im Alltag wahrnehmen, fühlten sich Mythos, Religion, Kunst und Literatur – wenn auch aus sehr unterschiedlichen Gründen – schon immer von Fällen angezogen, bei denen die Unterscheidung zwischen männlich und weiblich nicht so einfach zu treffen ist oder in denen eine Verschmelzung der vermeintlichen Gegensätze stattgefunden hat. Den androgynen Urmenschen findet man in vielen Schöpfungsgeschichten. Aus Ovids *Metamorphosen* bekannt ist der Mythos von Hermaphroditos, Sohn von Hermes und Venus, der gegen seinen Willen von der Nymphe Salmacis umworben wurde und nach deren Bitte an die Götter, sie möge nie von ihm getrennt werden, mit ihrem Körper verschmolz. In der Alchemie symbolisiert der doppelgeschlechtliche Hermaphrodit als Zeichen der Vollkommenheit den Stein der Weisen, und Geschichten über sich zum Verwechseln ähnlich sehende Bruder-Schwester-Paare sind fester Bestandteil mythologischer und literarischer Tradition.³ Aus der Popgeschichte ist das schillernde Zwitterwesen sowieso nicht mehr wegzudenken, man denke nur an David Bowie, K. D. Lang oder Bill Kaulitz, den Sänger der Gruppe Tokio Hotel.

² Die deutsche Übersetzung von Butlers einflussreichem Buch *Gender Trouble* erschien 1991 unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter*.

³ Es ist wichtig, hier zwischen Mythos und historischer Realität zu trennen: Tatsächliche Hermaphroditen (heute bevorzugt man den Begriff ‚Intersexuelle‘) wurden in den meisten Gesellschaften marginalisiert oder zur Assimilation, also zur Entscheidung für *ein* Geschlecht, gezwungen. Vgl. Barbin / Foucault.

Dass das Spiel mit den Geschlechtern sowohl intellektuell wie erotisch anregend ist, hat auch Shakespeare erkannt, und die gleiche Atmosphäre von Magie und Sinnlichkeit, die oft mit dieser Thematik verbunden ist, findet sich auch in mehreren seiner Komödien. Trotz häufiger Verweise auf mythologische Quellen greift Shakespeare jedoch stets zum gleichen Mittel, um seine Figuren zumindest für eine Zeit lang aus ihrer eindeutigen Geschlechtszugehörigkeit herauszulösen: Nicht durch göttliches Eingreifen oder Zauberei, sondern durch einen schlichten Kleidungswechsel verwandeln sich gleich eine ganze Reihe seiner Heldinnen in gutaussehende junge Männer. Zudem haben sie alle das notwendige schauspielerische Talent, um die ungewohnte Rolle glaubwürdig zu verkörpern. Tatsächlich fällt der Rollentausch so leicht, und vor allem Rosalind⁴ in *Wie es euch gefällt* hat solchen Spaß in ihrem männlichen Part, dass der Wechsel von Frau zu Mann einerseits ganz natürlich wirkt und andererseits gerade dadurch die grundlegende Künstlichkeit einer essentialistisch gedachten Geschlechtsidentität herausstreicht. Warum sollte es etwa einem Mädchen nicht möglich sein, sich frech und schlagfertig zu geben oder mit einem anderen Mädchen zu flirten? Für die Dauer des Stücks haben diese Shakespeare-Heldinnen die Möglichkeit, die im 16. Jahrhundert streng patrouillierte Grenze zwischen männlich und weiblich zu durchbrechen. Somit geschieht das Verkleidungsspiel nicht etwa zum alleinigen Zwecke der Komik, die sich aus den resultierenden Missverständnissen ergibt, sondern kann durchaus als lustvolle Aufhebung aller eindeutigen Zuschreibungen gesehen werden. Die transvestierten Heldinnen sind nicht einfach nur Frauen in Männerkleidern, sondern dienen dazu, eine Art drittes Element in die bestehende Zweigeschlechtlichkeit einzuführen, das sowohl auf Männer als auch auf Frauen anziehend wirkt. So bringt die als Page verkleidete Viola in *Was ihr wollt* die Handlung überhaupt erst ins Rollen, als sie vom Herzog Orsino den Auftrag bekommt, in seinem Namen um die schöne Olivia zu werben. Diese verliebt sich Hals-über-Kopf in den vermeintlichen Jüngling, während sich Viola selbst zu Orsino hingezogen fühlt, der von seinem neuen Höfling ebenfalls sehr angetan ist. Dass das elisabethanische Publikum diese Form des *gender bending* – also das Verunklaren der Geschlechterdifferenz – zu schätzen wusste, mag man aus den Titeln der beiden berühmtesten Komödien dieser Art ablesen: *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* (im Englischen *As You Like It* und *Twelfth Night, or What You Will*). In beiden Stücken stehen Figuren im Mittelpunkt, die durch ihre mann-weibliche Doppelrolle für Vergnügen und erotische Verwirrung sorgen. Weitere Frauen in Männerkleidern sind zudem in *Zwei Herren aus Verona*, *Der Kaufmann von Venedig* und *Cymbeline* zu finden.

Wie sehr das Verhältnis von biologischem Geschlecht und Gender, also den sozio-kulturellen Erscheinungsformen von Männlichkeit und Weiblichkeit, historischem Wandel unterworfen ist, lässt sich gerade am Phänomen des *cross-dressing*

⁴ Im Folgenden wird die deutsche Version diese Namens – Rosalinde – verwendet.

sehr gut aufzeigen und soll anhand einer Alltagsbeobachtung kurz verdeutlicht werden. Die meisten Menschen wissen aus Gewohnheit beim Anblick der simplen Piktogramme an öffentlichen Toiletten, die die Geschlechterdifferenz auf Rock versus Hose reduzieren, wo sie sich zuzuordnen haben. Doch stellen wir uns einen Außerirdischen vor, der eine durchschnittliche Gruppe von Menschen des 21. Jahrhunderts den beiden Symbolen zuordnen sollte – die Damentoilette wäre seltsam verwaist. Wir sehen, Kleidung als äußerliches Merkmal von Geschlechtszugehörigkeit zu betrachten, ist eine sehr ungenaue Methode, um eindeutige Unterscheidungen vorzunehmen. Mode ist kulturabhängig und hat mit dem biologischen Geschlecht nur selten etwas zu tun.⁵ Mit der Einführung der Hose als akzeptables Kleidungsstück für Frauen wurde die Kostümfrage bei modernen Inszenierungen von Shakespeares *cross-dressing comedies* plötzlich zum Problem. Das Kleid gegen Jackett und Hose auszutauschen, ist mittlerweile auf der Zeichenebene nicht mehr ausreichend, um die ‚Verwandlung‘ einer Frau in einen Mann zu signalisieren.⁶ Dies mag der Grund dafür sein, warum sich die als junge Männer verkleideten Heldinnen sowohl in Trevor Nunn's Verfilmung von *Was ihr wollt* (1996) als auch in *Shakespeare in Love* zusätzlich einen falschen Schnurrbart ankleben, um den Sehgewohnheiten des 20. Jahrhunderts Rechnung zu tragen, denn die schönen Jünglinge bei Shakespeare sind gerade durch ihre Bartlosigkeit gekennzeichnet.⁷

Dennoch ist Kleidungswechsel noch immer die einfachste Methode, Geschlecht zu dekonstruieren, da hierdurch deutlich gemacht wird, wie sehr wir uns in unserer Wahrnehmung von bestimmten gesellschaftlich abgesprochenen Zeichen leiten lassen, um nicht nur Geschlechtszugehörigkeit zu bestimmen, sondern, damit verbunden, auch Vermutungen über die Charaktereigenschaften unseres Gegenübers anzustellen. *Cross-dressing* bringt deshalb nicht nur die biologische Unterscheidung zwischen männlich und weiblich durcheinander, sondern ebenso die jener Verhaltensweisen, die angeblich mit dem Geschlecht eng verbunden sind. Seit den 1980er Jahren ist Transvestismus (*cross-dressing*)⁸ ein wachsendes

⁵ Man denke auch an die für unsere Sehgewohnheiten ‚unmännliche‘ elisabethanische Herrenmode.

⁶ Ein Mann im Kleid steht jedoch noch immer unter Erklärungszwang.

⁷ So ruft etwa der Narr Feste in *Was ihr wollt* der verkleideten Viola zu: „Möge Gott, wenn er die nächste Lieferung Haare verteilt, dir einen Bart ablassen!“ (3.1.43-44) („Now Jove, in his next commodity of hair, send thee a beard!“ 3.1.45-46) Die englischen Zitate aus *Twelfth Night* sind der von J. M. Lothian und T. W. Craik herausgegebenen Arden-Ausgabe entnommen. Die deutsche Übersetzung stammt von Frank Günther.

⁸ Der Begriff ‚Transvestismus‘ bzw. ‚Transvestitismus‘ (nicht zu verwechseln mit ‚Transsexualität‘) hat im Laufe des letzten Jahrhunderts viele Bedeutungsänderungen erfahren (vgl. Garber 131ff.) und wird teilweise im Zusammenhang mit Fetischismus gebraucht, weswegen ich im Folgenden bevorzugt den neutraleren und mittlerweile auch im Deutschen üblichen englischen Terminus *cross-dressing* verwenden werde.

interdisziplinäres Forschungsgebiet. Als besonders interessant hat sich dabei das England des späten 16. Jahrhunderts, die Zeit William Shakespeares, erwiesen.

Im elisabethanischen England gab es eine gesetzlich festgeschriebene Kleiderordnung, die vor allem darauf abzielte, die streng hierarchisch strukturierte gesellschaftliche Ordnung zu bewahren.⁹ Das Tragen von besonders wertvollen Stoffen und aufwendigen Kleidungsstücken etwa war dem Adel vorbehalten. Mode fungierte somit als äußeres Zeichen von Rang und Klassenzugehörigkeit, und ein Verstoß gegen die existierenden Regeln wurde als Vortäuschung falscher Tatsachen angesehen. Da Geschlecht in erster Linie eine soziale Kategorie war, wurden Frauen, die sich wie Männer kleideten, nicht etwa als sexuell abweichend im Sinne des 19. Jahrhunderts betrachtet.¹⁰ Der Skandal lag vor allem in der unerlaubten Aneignung von Privilegien, die ihnen als Frauen in einer streng patriarchalischen Gesellschaft nicht zustanden. Eindeutige Lesbarkeit von Zugehörigkeiten galt als unabdingbar für das Funktionieren des Soziallebens, und Gesetzesverstöße wurden mitunter hart bestraft. Aus Frankreich berichtet Montaigne gar von als Männer lebenden Frauen, die nach ihrer Entdeckung zum Tode verurteilt wurden.¹¹ Solche Fälle sind, wie Stephen Greenblatt in seinem einflussreichen Aufsatz „Fiction and Friction“ schreibt, als „Schattengeschichten“ (66) etwa in *Was ihr wollt* zwischen den Zeilen präsent: Was wäre passiert, wenn Violas Tarnung aufgefliegen wäre? Was, wenn Olivia und Cesario (also Viola) tatsächlich geheiratet hätten?

Angesichts dieser strengen disziplinarischen Maßnahmen und der Missbilligung jeder Art von Zweideutigkeit mag es verwundern, dass das Theater von diesen Regeln ausgenommen war. Wie mittlerweile weithin bekannt, wurden in England bis ins 17. Jahrhundert hinein alle Frauenrollen von Knaben gespielt, deren Stimmen noch ungebrochen waren. Scharfe Kritik an den *boy actors* formierte sich in England zuerst mit dem Aufstieg der Puritaner, deren polemische Schriften gegen die Schauspielerei trotz aller Hysterie heute als wertvolle historische Quellen für die elisabethanische Theaterpraxis dienen. Das Theater mit seinen verfälschenden Nachahmungen der Wirklichkeit war für die Puritaner prinzipiell Teufelszeug. In einem der zahlreichen Pamphlete etwa heißt es: „Wenn in Stücken ein Knabe die Kleidung, die Gestik und die Gefühle einer Frau annimmt, ein Armer den Titel eines Fürsten trägt, königliches Verhalten nachahmt und falsches Gefolge um sich scharft, dann zeigen sich diese Personen äußerlich anders, als sie wirklich sind, und machen sich somit der Lüge schuldig.“¹² Während sich hier das

⁹ Vgl. hierzu Garber 25ff und Jardine.

¹⁰ Howard weist darauf hin, dass Frauen, die sich wie Männer kleideten, oft für sexuell aggressiv bzw. für Huren gehalten wurden (100).

¹¹ Den rechtlichen Umgang mit Fällen von (weiblichem) Transvestismus im England des 16. Jahrhunderts behandelt u.a. Howard 95ff.

¹² „[I]n Stage Playes for a boy to put on the attyre, the gesture, the passions of a woman; for a meane person to take vpon him the title of a Prince with counterfeit porte, and traine, is by outwarde signes to shewe them selues otherwise then they are, and so with in the compasse of a lye.“ Stephen Gosson, *Playes Confuted in fine Actions*, 1582. Zit. in Sedinger 63. (Übers. der Verf.)

Unbehagen noch ganz allgemein auf die Suggestion einer wandelbaren, von außen nicht eindeutig ablesbaren Identität bezieht, ganz gleich, ob Geschlechter- oder Standesgrenzen betreffend, standen bald vor allem die ‚falsch‘ gekleideten *boy actors* im Mittelpunkt der Anklage. Die Theaterpraxis stand ganz eindeutig im Widerspruch zu einer immer wieder zitierten biblischen Vorschrift: „Eine Frau soll nicht Männersachen tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleider anziehen; denn wer das tut, der ist dem HERRN, deinem Gott, ein Gräuel.“ (5. Mose, 22,5) Was die Puritaner neben der Verletzung eines göttlichen Gebots verstörte, war die Gefahr eines Verwischen von Geschlechterdifferenz, und das Entfachen von Lust in all ihren Formen bei den männlichen Zuschauern. Über die Wirkung auf das ebenfalls stets stark vertretene weibliche Publikum machte man sich anscheinend keine Gedanken, und auch die Literaturwissenschaft hat sich erst spät für den weiblichen Blick auf die verkleideten Körper interessiert.¹³

Natürlich hatten die Puritaner nicht ganz unrecht, wenn sie von der Auflösung der Geschlechtergrenzen sprachen. In einer Schrift von 1583 heißt es: „Unsere Kleidung wurde uns [von Gott] als festes Zeichen dafür gegeben, zwischen den beiden Geschlechtern unterscheiden zu können. Wer deshalb die Kleidung des anderen Geschlechts trägt, hat Anteil an diesem, und verfälscht so die Wahrheit seines eigenen.“¹⁴ Auch wenn diese ‚Verfälschung‘ im vom Alltag abgetrennten Raum des Theaters stattfand und das Publikum in jedem Fall eingeweiht war, also um die biologische Männlichkeit der Frauendarsteller wusste, mag hier etwas von der transgressiven Wirkung der *boy actors* aufscheinen und erklären, warum Shakespeare in mehreren seiner Komödien Kleidertausch als Handlungselement einsetzt. Explizit thematisiert wird das standardmäßige *cross-dressing* auf der Bühne nämlich nur dann, wenn das Annehmen einer fremden Geschlechterrolle auch Teil des Plots ist. Eine Ausnahme ist hier die oft in diesem Zusammenhang zitierte Stelle aus Shakespeares *Antonius und Kleopatra*, in der sich Kleopatra kurz vor ihrem Selbstmord ausmalt, wie ihre tragische Geschichte in zukünftigen Theateraufführungen der Lächerlichkeit preisgegeben wird:

Marc Anton

Wird reingeschleppt im Suff, und ich seh meine Hoheit
Hingekleopatrat von einem Quäkstimm-Knaben,
Hohnvoll in Hurenposen.¹⁵ (5.2.217-20)

¹³ Auf diese erst spät gefüllte Forschungslücke verweist u.a. Sedinger (66).

¹⁴ „Our Apparell was given us as a signe distinctive to discern betwixt sex and sex, and therefore one to weare the Apparel of another sex, is to participate with the same, and to adulterate the verities of his owne kinde.“ Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*. 1583. Zit. in Howard 97. (Übers. der Verf.)

¹⁵ „Antony / Shall be brought drunken forth; and I shall see / Some squeaking Cleopatra boy my greatness / Pth' posture of a whore.“ (5.2.217-220) Die englische Fassung folgt der von John Wilders herausgegebenen Arden-Ausgabe. Die deutsche Übersetzung stammt von Frank Günther.

Der selbstreferentielle Verweis auf den Knabenschauspieler, der diese Zeilen spricht, birgt natürlich – vor allem für unsere Sehgewohnheiten – die Gefahr eines Illusionsbruchs, den Shakespeare anscheinend zu riskieren bereit war.¹⁶

Noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Schauspieler wie Edward Kynaston als überzeugendere und – wie beispielsweise die Tagebuchaufzeichnungen von Samuel Pepys bezeugen – schönere Bühnenfrauen gefeiert.¹⁷ Auch wenn die Ablösung der *boy actors* durch Schauspielerinnen in der Restaurationszeit als Schritt auf dem Weg zur Gleichberechtigung der Frauen zu sehen ist, sollte man nicht zu schnell der Vorstellung erliegen, nur eine ‚echte‘ Frau könne auf der Bühne glaubhaft weibliches Verhalten darstellen. Gleiches gilt natürlich auch für die Darstellung von Männlichkeit: Sarah Bernhardt und viele andere Schauspielerinnen haben Hamlet als Hosenrolle (also als Mann) gespielt,¹⁸ und Cate Blanchett wurde von Regisseur Todd Haynes in seinen Film *I'm Not There* (2007) als Bob Dylan besetzt. Sicher, das Theater der Renaissance und der Restauration war kein in unserem Sinne naturalistisches Theater, sondern lebte von seiner betonten Künstlichkeit. Frauen- wie Männerdarstellungen basierten auf bestimmten Gesten, Körperhaltungen und antrainierten Sprechweisen.¹⁹ Gleichzeitig sollte man sich jedoch klarmachen, dass alles, was auf einer Bühne passiert, immer bestimmten Konventionen unterworfen ist, und zwar nicht nur solchen, die das Theater betreffen. Denn was ist denn für den Zuschauer eine glaubhafte Imitation einer ‚echten‘ Frau oder eines ‚echten‘ Mannes? Hier sind wir wieder beim alten Problem der Normierung von Genderrollen. Hilft uns nicht vielleicht die Artifizialität der elisabethanischen Bühne dabei, die alltäglich zu beobachtenden *gender performances* viel genauer in den Blick zu bekommen beziehungsweise sie als solche überhaupt erst zu erkennen? Auf der Bühne muss man immer spielen. Es reicht nicht, einfach

¹⁶ Zur Problematik des *boy actors* in der Renaissance vgl. Stallybrass, der darauf hinweist, wie wenig wir letztlich über die Theaterpraxis der Shakespearezeit wissen. Die vielen Entkleidungsszenen, in denen ganz deutlich der weibliche Körper in den Blick gerückt wird (beispielsweise in *Othello* und *Antonius und Kleopatra*, wo sich Kleopatra im letzten Akt eine Giftschlange an den Busen hält), werfen etwa die Frage auf, ob die Knabenschauspieler eventuell künstliche Brüste getragen haben. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang außerdem die Studie von Stephen Orgel.

¹⁷ Am 18. August 1660 notierte Pepys: „Ein gewisser Kynaston, ein Knabe, spielte die Schwester des Herzogs und verkörperte die entzückendste Dame, die ich jemals in meinem Leben gesehen habe.“ („[O]ne Kynaston, a boy, acted the Duke's sister but made the loveliest lady that ever I saw in my life.“) Zit. in Orgel 33. (Übers. der Verf.)

¹⁸ Ein Beispiel wäre Angela Winkler in Peter Zadeks 1999er Inszenierung für die Wiener Festwochen. Asta Nielsen, wohl eine der berühmtesten Hamlet-Darstellerinnen, bildet hier streng genommen eine Ausnahme, da der Stummfilm von 1920 den schwarzen Prinzen als Frau in Männerkleidern präsentiert. Der Film macht dennoch interessante Aussagen zum Thema Gender als *performance*. Zu Hamlet als Hosenrolle vgl. Howards.

¹⁹ Einen Eindruck davon, wie diese Darstellungskonventionen ausgesehen haben könnten, vermittelt Richard Eyres Film *Stage Beauty* (nach dem Stück *Compleat Female Stage Beauty* von Jeffrey Hatcher), der vom Ende der Karriere Edward Kynastons als Frauendarsteller erzählt.

eine Frau oder ein Mann zu *sein*. Und dass die Welt ebenfalls eine Bühne ist, darauf verweist uns der Melancholiker Jacques in *Wie es euch gefällt*.

Die 1991er Aufführung von *Wie es euch gefällt* durch die Theatergruppe *Cheek by Jowl*, in der alle Rollen mit (allerdings durchwegs erwachsenen) Männern besetzt wurden, war für viele Zuschauer ein Aha-Erlebnis. Wenn auch nicht zu vergleichen mit den Knabenschauspielern des 16. und 17. Jahrhunderts, wurde hier bewiesen, dass ‚Weiblichkeit‘ überzeugend von Männern dargestellt werden kann, ohne gleich *camp* zu wirken. Adrian Lester, der die Rolle der Rosalinde spielte, berichtete später, dass er auf das Publikum immer dann einen besonders weiblichen Eindruck machte, wenn sich Rosalinde-als-Ganymed bemühte, macho zu wirken.²⁰

Rosalinde ist die wortgewandte Tochter des von seinem Bruder verdrängten Herzogs, der mit seinen Gefolgsleuten im Ardenner Wald Zuflucht gefunden hat und dort das pastorale Leben genießt. Bald muss sie ebenfalls vom Hofe fliehen und macht sich gemeinsam mit ihrer Kusine Celia in den Wald auf. Zum Selbstschutz nimmt Rosalinde die Rolle eines Schäferjungen an und nennt sich ab sofort Ganymed. Dass Rosalinde von allen ihr zur Verfügung stehenden Männernamen ausgerechnet diesen wählt, verdient durchaus Beachtung.²¹ In der griechischen Mythologie, mit der Shakespeares gebildete Zeitgenossen gut vertraut waren, war Ganymed ein hübscher Hirtenknabe, den Zeus in Gestalt eines Adlers entführte, um ihn im Olymp zu seinem Liebhaber und zum Mundschenk der Götter zu machen. *Ganymede* und die über die lateinische Version des Namens abgeleitete Form *catamite* waren außerdem im elisabethanischen Slang gängige Begriffe für männliche Prostituierte.²² Rosalindes Namenswahl situiert das Stück also im Kontext pastoraler Homoerotik, wie man sie von Vergil kannte.²³

Als Ganymed trifft Rosalinde den in sie verliebten Orlando wieder, der sie in ihrer Verkleidung nicht erkennt. Ganymed verspricht Orlando, ihn von seiner Liebeskrankheit zu heilen, wenn er ihn mit Rosalinde anreden und um ihn werben wolle. Die Sache wird nun einigermaßen kompliziert: Rosalinde spielt Ganymed, der nun wiederum eine fiktive Rosalinde spielt. Und natürlich wird die Bühnenfigur von einem Knaben gespielt. Die erfundene Rosalinde hat mit der ‚echten‘ Rosalinde, wie wir sie zu Beginn des Stücks kennengelernt haben, nichts zu tun. Sie ist eine Klischeefigur, die sich aus literarischen Vorbildern wie der unerreichbaren Dame aus der petrarkistischen Liebesdichtung und stereotypen Vorstellungen von weiblichem Wankelmut zusammensetzt. Diese Rosalinde quengelt, ist

²⁰ Die Einleitung von Juliet Dusinberre in der aktuellen Arden-Ausgabe von *As You Like It* enthält das oben paraphrasierte Zitat von Lester sowie ein Foto des Schauspielers in seinem Rosalinde-als-Ganymed-Kostüm (20-21).

²¹ Orgel (43) weist darauf hin, dass die homoerotischen Assoziationen, die mit dem Namen Ganymed verbunden sind, von den meisten Kritikern und Kommentatoren lange ignoriert wurden.

²² Vgl. hierzu Franceschina 3 und 19ff.

²³ Zur Rezeption von Vergils Eklogen in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts vgl. Smith 79-115.

abwechselnd herrisch und weinerlich – sie ist die Manifestation einer misogynen Fiktion. Rosalinde ist also auch als Rosalinde II nicht einfach Frau, sondern sie *spielt* Frau und weist so auf die grundlegende Künstlichkeit von Genderrollen hin. Im Laufe des raffinierten Rollenspiels, das auf Rosalindes Initiative hin begonnen wurde, weichen die Unterschiede zwischen Ganymed und Rosalinde immer mehr auf. Schließlich kommt es sogar zu einer gespielten Hochzeit zwischen Ganymed-als-Rosalinde und Orlando, der die Zeremonie auffallend ernst zu nehmen scheint. Die homoerotischen Momente, die sich zwischen Ganymed und Orlando entwickeln, werden durch eine weitere Liebesgeschichte ergänzt, in die Rosalinde verwickelt ist: Die Schäferin Phoebe verliebt sich in den hübschen Schäferjungen Ganymed und scheint gerade von der Mischung aus weiblichem Aussehen und arroganter männlicher Haltung angezogen zu werden:

Es ist ein hübscher Kerl – nicht allzu hübsch –,
 Doch sicher stolz – doch steht sein Stolz ihm gut.
 Das wird ein strammer Mann. Das Beste dran
 Ist sein Gesicht; und schneller als sein Mund
 Verletzen kann, heilt es sein Auge zu.
 Sein Bein ist nur so-so – und trotzdem gut.
 Es war ein schönes Rot auf seinen Lippen,
 Ein Rot, ein bisschen feuriger und reifer
 Als auf den Wangen; grad der Unterschied
 Von Karmesin- zu Purpurrosen war's.

(3.5.113-23)²⁴

Dem traditionellen Schönheitskatalog scheint Ganymed nicht zu entsprechen. Doch je mehr Phoebe versucht, kein gutes Haar an ihm zu lassen, desto schwärmerischer wird sie.

Es ist vielleicht bezeichnend für die Zeit um 1800, dass unter den für John Boydells Shakespeare-Galerie ausgewählten Szenen gerade jene zu finden ist, in der Ganymed ‚typisch weibliches‘ Verhalten an den Tag legt: Als er/sie die Nachricht von Orlandos Verletzung in Form eines blutgetränkten Taschentuchs erreicht, sinkt Ganymed in Ohnmacht, auch wenn er später darauf besteht, diese nur gespielt zu haben.

Am Ende des Stücks ist der Ausflug in die pastorale Wunderwelt mit ihren erotischen Verwicklungen zu Ende. Der Herzog und sein Gefolge kehren aus dem

²⁴ „It is a pretty youth – not very pretty – / But sure he's proud, and yet his pride becomes him. / He'll make a proper man. The best thing in him / Is his complexion; and faster than his tongue / Did make offence, his eye did heal it up. / He is not very tall, yet for his years he's tall; / His leg is but so-so; and yet 'tis well. / There was a pretty redness in his lip, / A little riper and more lusty red / Than that mixed in his cheek. 'Twas just the difference / Betwixt the constant red and mingled damask.“ (3.5.114-124) Die englischen Zitate aus *As You Like It* folgen dem Text der von Juliet Dusinberre herausgegebenen Arden-Edition. Die deutsche Übersetzung stammt von Frank Günther.

Exil an den Hof zurück, und Rosalinde trägt wieder Frauenkleider – ein Hochzeitskleid, um genau zu sein, denn zuletzt stehen gleich vier zu vermählende Paare auf der Bühne.²⁵ Mit dem Ablegen ihres Schäferkostüms und damit der Rolle des Ganymed nimmt Rosalinde wieder den ihr zugewiesenen Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie ein und wird von ihrem Vater Orlando zugeführt. Hymen, der Gott der Ehe, verkündet etwas unwirsch: „Still! Die Verwirrung end ich, / Die Wunderdinge wend ich / Zum Schluss, der alles eint“ (5.4.121-23).²⁶

Dieses angekündigte Ende aller Verwirrungen und die durch den Kostümwechsel auch visuell kenntlich gemachte Rückkehr in geordnete Bahnen werden jedoch durch den an das Stück anschließenden Epilog, für den Rosalinde noch einmal in ihrem Hochzeitskleid auf die Bühne kommt, um das Publikum direkt anzusprechen, erneut in Frage gestellt.

Die Heldin als Epilog, das ist ganz gegen Brauch und Sitte; aber auch nicht alberner, als wenn der Held den Prolog spricht. [...] Wenn ich eine Frau wäre, ich würde jeden von euch küssen, der einen Bart hat, der mir gefällt, ein Aussehn, das mir zusagt, und einen Atem, der mich nicht abstößt. Und ich bin sicher, alle, die ihr hübsche Bärte, hübsche Gesichter und reinen Atem habt, werdet mir, wenn ich meinen Knicks mache, für mein liebenswürdiges Angebot ein herzliches ‚Auf bald!‘ sagen.

(Epilog, 1-21)

It is not the fashion to see the lady the epilogue; but it is no more unhand-some than to see the lord the prologue. [...] If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not. And I am sure, as many as have good beards, or good faces, or sweet breaths, will for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell.

Im Epilog zieht plötzlich der Schauspieler die Aufmerksamkeit auf sich, der ganz klar zwischen dem Geschlecht der Figur, die er gerade gespielt hat, und seinem eigenen unterscheidet. Die dramatische Illusion, dass es sich bei Rosalinde um ein gerade verheiratetes Mädchen handelt, wird radikal durchbrochen, wenn der *boy actor* mit den Männern im Publikum flirtet. Wer ist es aber nun tatsächlich, der hier spricht? Einerseits ist es Rosalinde, die Heldin des Stücks, andererseits der Schauspieler, der seinen Applaus einfordert. Und irgendwie ist es vielleicht auch der flüchtige Ganymed, der sich hier in einer weiteren doppelgeschlechtlichen

²⁵ Aufgrund diverser editorischer Unklarheiten bleibt die Frage, ob Rosalinde in dieser Szene ihr Knabekostüm tatsächlich abgelegt hat, allerdings letztlich offen. Vgl. zu dieser Kontroverse den Aufsatz von Masten sowie Orgel 33.

²⁶ „Peace ho! I bar confusion. / ‘Tis I must make conclusion / Of these most strange events.“ (5.4.123-25)

Inkarnation noch einmal zu Wort meldet. Marjorie Garber vergleicht die nicht wirklich greifbare Präsenz jener quasi-virtuellen Figur namens Ganymed mit dem Lächeln der Grinse-Katze aus *Alice im Wunderland*, das körperlos in der Luft schwebt, nachdem seine Besitzerin bereits verschwunden ist (75).

Auch das um 1600, kurz nach *Wie es euch gefällt* verfasste *Was ihr wollt* spielt in einem vom Alltagsleben abgetrennten Raum, im Land Illyrien, das zwar einerseits Ähnlichkeiten mit England aufweist und außerdem geographisch im Mittelmeerraum verortet werden kann, aber insgesamt deutlich als eine Art romanzenhaftes Paralleluniversum konstruiert ist. Dementsprechend fantastisch sind auch die Zufälle und ungeheuerlichen Begebenheiten, die das Stück selbst als theatralische Tricks identifiziert. Gegen Ende des dritten Aktes kommentiert der Diener Fabian: „Wenn man so was auf der Bühne darstellt, würd ich fragen, was hat das mit der Wirklichkeit zu tun?“ (3.4.123-24)²⁷

Der Feiertag, nach dem das Stück in der englischen Fassung benannt ist, *Twelfth Night*, ist der 6. Januar, das Dreikönigsfest und die 12. Nacht der Weihnachtsfestlichkeiten. Dieser Tag stand ganz im Zeichen einer karnevalesken verkehrten Welt, an dem sonst bestehende Hierarchien auf den Kopf gestellt werden. Der Nebentitel, *What You Will*, ebenso allumfassend und auf die Unterhaltungsfunktion des Stückes hinweisend wie *As You Like It*, mag außerdem ein Wortspiel mit Shakespeares Vornamen enthalten. Das Wort *will* konnte im 16. Jahrhundert zudem alle möglichen obszönen Bedeutungen haben, und würde somit bereits auf die diversen erotischen Verstrickungen hinweisen, die die Zuschauer erwarten.

Zu den Vorlagen des Dramas zählen neben einem zeitgenössischen italienischen Stück Shakespeares eigene frühe *Komödie der Irrungen* (*Comedy of Errors*), die ihrerseits einen Versuch darstellt, die dramatischen Möglichkeiten der *Menaechmi* des Plautus zu überbieten.²⁸ Wo im antiken Vorbild ein Zwillingsspaar für Verwechslungen am laufenden Band sorgt, sind es bei Shakespeare gleich zwei, jeweils Herr und Diener. In *Was ihr wollt* stehen nun zweigeschlechtliche Zwillinge im Mittelpunkt der Handlung, wodurch sich das neue Motiv des Geschlechtertauschs anbietet, denn die beiden sind nicht auseinanderzuhalten, wenn sie die gleiche Kleidung tragen. Die Heldin, Viola, ist erfolgreich im Nachahmen männlichen Verhaltens, weil sie ihre *performance* an ihren tot geglaubten Zwillingssbruder Sebastian anlehnt.²⁹ Wie Rosalinde als Ganymed ist Viola als Page Cesario überaus eloquent und schlägt sich brillant in den Wortgefechten mit dem Narren Feste. In ihrer Rolle als übermütiger bis unverschämter Junge scheint sie voll aufzugehen.

Allerdings ist ihre Lage weitaus heikler als die von Rosalinde, befindet sich Viola doch nicht in einer pastoralen Waldidylle, sondern an einem Fürstenhof. Die

²⁷ „If this were played upon a stage now, I could / condemn it as an improbable fiction.“ (3.4.128-29)

²⁸ Zu Shakespeares Quellen vgl. die Einleitung der Arden-Ausgabe.

²⁹ In der Filmfassung von Trevor Nunn sieht der Zuschauer Viola und Sebastian vor dem Schiffbruch als Darsteller in einem *drag act*.

Angst vor Entdeckung und das Fehlen einer Vertrauensperson machen Violas Situation immer schwieriger. Während Rosalinde ihre Verkleidung auch ohne äußerlichen Grund beibehält und nur deshalb Ganymed bleibt, weil sie Spaß an dem Rollenspiel mit Orlando gefunden hat und ihren Part als Phoebes unwilliger Liebhaber zu genießen scheint, gerät Viola, als sie in ein Duell verstrickt wird, sogar in eine potentiell lebensbedrohliche Situation.

Interessanterweise erfährt der Theaterzuschauer erst in der letzten Szene den Namen der Heldin, nämlich dann, als ihr Zwillingbruder Sebastian wieder auftaucht, sie mit ‚Viola‘ anspricht und ihr so auf fast magische Weise mit ihrem Namen auch ihre alte Identität zurückgibt. Die verliebte Olivia hat inzwischen den an seinem Verstande zweifelnden Sebastian geheiratet, in der Annahme, er sei Cesario, und Orsino macht Cesario, kaum dass dessen Geschlecht bekannt gemacht wurde, ebenfalls einen Heiratsantrag.

Junge, du hast mir tausendmal gesagt,
 Du würdest keine Frau je lieben so wie mich.
 [...] Deine Hand,
 Und zeig dich mir in deinen Mädchenkleidern. (5.1.261-68)³⁰

Interessanterweise wird Viola von Orsino auch weiterhin als *boy* bzw. als Cesario angesprochen, solange sie noch in Hosen steckt. Vielleicht ist Orsino selbst ein bisschen erschrocken über seine schnelle Heiratswilligkeit – schließlich hat er gerade erst erfahren, dass es sich bei seinem Lieblingspagen um eine Frau handelt – und er vertagt die Anerkennung Violas als Geliebte in die Zukunft, wenn sie ihm in Frauenkleidern gegenübersteht. Diese Lesart wirft allerdings die Frage auf, warum uns das Stück um den Anblick von Viola in ihren ‚echten‘ Kleidern bringt und uns einen fadenscheinigen Grund für deren komplizierte Wiederbeschaffung aufzischt. Rosalinde erscheint in der letzten Szene in ihrem Hochzeitskleid und gibt sich Orlando als Frau zu erkennen. Mit dieser Rückverwandlung, bewirkt durch einen Kleiderwechsel, wird die Geschlechterverwirrung innerhalb der Handlung zumindest optisch aufgehoben, auch wenn der Epilog hier einiges wieder ins Schwanken bringt. Viola bleibt für Orsino und für die Zuschauer bis zum Schlusstableau Cesario, die Kunstfigur, in die sich Orsino und Olivia verliebt haben. Auch Sebastian, der gerade im rechten Moment an Olivias Hof kommt, um von ihr geheiratet zu werden, löst in seiner an sie gerichteten Rede die Geschlechterambivalenzen durch ein Wortspiel nicht völlig auf:

Fräulein, so kam's zustand. Sie irrten sich.
 Doch kam Natur mit Bandenspiel noch zu sich selbst.
 Sie wollten eine junge Frau zum Mann -
 Und solln sie haben; denn verlobt sind Sie

³⁰ „Boy, thou hast said to me a thousand times / Thou never should'st love woman like to me. / [...] Give me thy hand, / And let me see thee in thy woman's weeds.“ (5.1.265-271)

mit einer Jung-frau auch in Ihrem Mann. (5.1.253-57)³¹

Eine ähnliche fast alchemistische Verbindung eines männlichen und eines weiblichen Begriffs findet sich parallel zu dieser Stelle auch in Bezug auf Viola/Cesario, wenn Orsino verkündet:

Und weil Sie ‚Herr‘ so lange zu mir sagten,
Hier meine Hand; Sie solln von heute an
Des Herren Herrin sein. (5.1.316-318)³²

Hier lässt sich außerdem ein intertextuelles Echo erkennen. Shakespeares berühmte-berühmte Sonett Nr. 20, das zu den an einen jungen Mann adressierten Gedichten gehört und dessen androgyne Schönheit preist, beginnt mit den folgenden Zeilen:

Ein frauenantlitz das Natur selbsthändig
Gemalt – hast du Herr-Herrin meiner minne³³

Ich werde nun einen Exkurs in das 19. Jahrhundert unternehmen und eine der interessantesten Adaptionen von *Wie es euch gefällt* in den Blick nehmen. Théophile Gautiers erotischer Roman *Mademoiselle de Maupin* aus dem Jahre 1835 gehört zu den Vorläufertexten des Ästhetizismus. Bekannt wurde er vor allem aufgrund seines polemischen Vorworts, das als Manifest der *l'art pour l'art*-Idee die Kunst vor moralisierenden Kritikern in Schutz nimmt. Doch auch die Beschäftigung mit nicht-normativen Formen des Begehrens und die zentrale Funktion, die Maskerade und Rollenspiel innerhalb der Romanhandlung einnehmen, wirkte prägend für Autoren wie Oscar Wilde oder Künstler wie Aubrey Beardsley, der mehrere Illustrationen zu Gautiers Roman schuf.

Mademoiselle de Maupin handelt von der Suche des jungen Chevalier d'Albert nach seiner Traumfrau, die er sich aus literarischen Vorbildern und Gemälden antiker Göttinnen zusammengebastelt hat. Als echter Romantiker verzehrt er sich also nach einem fantastischen Hirngespinnst, dessen tatsächliche Existenz getrost bezweifelt werden darf. Als seine Affäre mit der hübschen Rosette – für ihn ohnehin nur eine Übergangslösung – immer unbefriedigender wird, sorgt ein neuer Gast auf dem Château für Aufregung und Erregung: Sowohl d'Albert als auch Rosette verlieben sich in den androgynen Schwertkämpfer Théodore de Sévanne.

³¹ „So comes it, lady, you have been mistook. / But nature to her bias drew in that. / You would have been contracted to a maid; / Nor are you therein, by my life, deceiv'd: / You are betroth'd both to a maid and man.“ (5.1.257-261)

³² „And since you call'd me master for so long, / Here is my hand; you shall from this time be / Your master's mistress.“ (5.1.323-25)

³³ Die Parallele ist in der englischen Originalfassung noch deutlicher: „A woman's face with nature's own hand painted / Hast thou, the master-mistress of my passion.“ Die deutsche Übersetzung stammt von Stefan George und findet sich in der zweisprachigen Reclam-Ausgabe von Shakespeares Sonetten.

D'Albert ist sich der Ironie durchaus bewusst, dass die in seinen Augen perfekte Frau in der Gestalt eines jungen Mannes daherkommt, und er hält das Ganze für einen göttlichen Betriebsfehler. Denn warum sollte solche Schönheit an einen bloßen Mann verschwendet werden? In einem Brief gesteht d'Albert seinem Freund Silvio: „[A]lles ist mir umgestürzt und in tiefster Verwirrung; ich weiß kaum mehr, wer ich bin, noch wer die anderen sind, weiß nicht, ob ich Frau oder Mann bin, [...] in manchen Augenblicken will mir scheinen, als verlöre ich den Verstand [...]. Silvio, ich liebe ... wie schwer wird mir, es Dir zu sagen ... ich liebe einen Mann!“ (Gautier 169-70) Erst nach diesem erstaunlichen und in der Literatur bis dahin einzigartigen Comingout³⁴ wird dem bereits ahnungsvollen Leser enthüllt, dass sich hinter der Persona des schönen Théodore die Titelheldin, Madeleine de Maupin, verbirgt. Diese befindet sich quasi im Undercovereinsatz. In dem Wunsch, die Männer besser kennenlernen, bevor sie sich an einen von ihnen bindet, hat sie beschlossen, einer zu werden und Feldforschung am lebenden Objekt zu betreiben. Ähnlich wie Viola in Shakespeares *Was ihr wollt* gelingt es ihr dabei, viel näher an ihren zukünftigen Liebhaber heranzukommen, als ihr das als Frau jemals möglich gewesen wäre. Im Gegensatz zu Viola, die sich schnell in Orsino verliebt, bleibt dieser weibliche Spion jedoch zunächst unbeeindruckt von d'Alberts Charme und fühlt sich im übrigen von der frauenfeindlichen Haltung der meisten Männer zutiefst abgestoßen.

Die Nähe zu Shakespeares Komödien wird explizit gemacht, als die versammelten Schlossgäste sich vornehmen, gemeinsam *Wie es euch gefällt* aufzuführen. Die Auswahl des Stückes ist natürlich kein Zufall. Ganz bewusst bedient sich Gautier der Shakespeareschen Komödie, um die komplexen Begehrensstrukturen und Identitätskrisen zu erforschen, kurz, etwas, was wir heute als *queer* bezeichnen würden. Da sich Rosette weigert, Männerkleider zu tragen, übernimmt Théodore (also Madeleine) die Rolle der Rosalinde, und Rosette die der Schäferin Phoebe, die sich in die als Jüngling verkleidete Rosalinde verliebt. Beim Versuch, den Drehungen der Schraube noch folgen zu wollen, kann einem schon schwindelig werden: Madeleine de Maupin ist eine Frau, die einen Mann spielt, der eine Frau spielt, die einen Mann spielt, der eine Frau spielt. Irgendwo in der dritten, spätestens in der vierten Umdrehung mag einen die Vermutung beschleichen, dass die Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ unbrauchbar geworden sind, um zu beschreiben, was hier tatsächlich geschieht. Auch d'Albert, der sich zunächst sehr gegen seine (vermeintlich) homosexuellen Gefühle zu sträuben versucht, erahnt bald, dass biologisches Geschlecht womöglich irrelevant ist, wenn erotisches Begehren erst einmal geweckt wurde.

Seltsam ist, dass ich fast nicht mehr an sein Geschlecht denke und ihn liebe in vollkommener Sicherheit. Zuweilen noch suche ich mich davon zu überzeugen, dass diese Neigung abscheulich ist, und gehe streng mit mir ins Ge-

³⁴ Vgl. Duncker xix.

richt. Aber nur äußerlich ist dies Beginnen, es entstammt dem Verstand und keineswegs dem Gefühl. In Wirklichkeit scheint mir alles einfach und selbstverständlich, und ich rede mir ein, jeder andere würde an meiner Stelle ebenso tun. (190)

Madeleine gerät ebenfalls an einen Punkt, an dem sie die Trennung der Geschlechter in Frauen und Männer und die damit einhergehenden Vorschriften für die Partnerwahl als einengend empfindet. Als die verliebte Rosette sich daran macht, sie zu verführen, denkt sie, „Der Gedanke an eine Geschlechtsgleichheit verblasste allmählich, und nach und nach blieb nur noch ungewiss lustvolle Vorstellung“ (299).

Auf bemerkenswert moderne Weise zeigt Gautiers Roman, wie mangelhaft die Kategorien männlich und weiblich zu sein scheinen, sobald es darum geht, erotisches Begehren und sexuelle Identität definieren zu wollen. Madeleine de Maupin sehnt sich in keiner Weise zurück nach ihren Frauenkleidern. Sie genießt es, ihre aggressive, draufgängerische Seite ausleben zu können und sich frei in der Welt zu bewegen – Dinge, die gesellschaftlich und kulturell als männlich gelten, aber nichtsdestoweniger Teil ihrer Persönlichkeit sind, also rein gar nichts mit dem biologischen Geschlecht zu tun haben. Im Gegensatz zu Viola, die sich als „poor monster“, also als armes Monstrum, beschreibt und sich zunehmend unwohler in ihrer Verkleidung fühlt, ist sich Madeleine bewusst, dass sie weder Mann noch Frau ist, sondern etwas ganz Neues. „Ich gehöre einem dritten, gesonderten Geschlechte an, das noch keinen Namen hat“ (358). Und sie befürchtet, sollte sie jemals wieder ihre Frauenkleider herauskramen, würde sie wie ein verkleideter Mann wirken.

Die Identifikation der Romanfiguren mit den Rollen, die sie in *Wie es euch gefällt* spielen, geht so weit, dass sie schließlich auch deren Namen übernehmen, und somit die Handlung des Stücks im Alltag fortzuschreiben versuchen. Als sich d’Albert, der Orlando spielt, endlich dazu durchringt, einen Liebesbrief an Théodore zu schreiben, spricht er ihn mit Rosalinde an, und hält sich somit an die Aufgabe, die Shakespeares Rosalinde ihrem liebeskranken Orlando abverlangt: „Sie sind heilbar, wenn Sie mich nur Rosalinde nennen und jeden Tag zu meiner Hütte kommen und mir den Hof machen“ (3.2.401).³⁵ Und in ihrem Rosalinde-Kostüm verführt Madeleine schließlich ihren Orlando-d’Albert. Doch Gautier belässt es nicht dabei. Zwar sieht sich d’Albert als ‚natürlicher‘ Gewinner des Liebeswettstreits, als Madeleine sich ihm als Frau enthüllt, und er geht davon aus, dass Rosettes Verlangen nach Théodore – wie das von Phoebe nach Ganymed – unbefriedigt bleiben muss, doch im Roman, anders als bei Shakespeare, bekommt Phoebe zuletzt, was sie will. „Ich würde dich lieben, wenn ich könnte“ (5.2.104),³⁶ sagt

³⁵ „I would cure you, if you would but call me Rosalind, and come every day to my cote and woo me.“ (3.2.408-09)

³⁶ „I would love you if I could.“ (5.2.107)

Ganymed im Stück zu Phoebé und verspricht ihr, sollte er jemals eine Frau lieben, würde seine Wahl auf sie fallen. Diese unmögliche Liebe wird im Roman möglich gemacht, denn Madeleine verlässt ihren erschöpften Liebhaber, um sich dann – als Rosalinde – in Rosettes Schlafzimmer zu schleichen, das sie am nächsten Morgen als Théodore verlässt. Obwol der Roman nicht mit erotischen Szenen zwischen den beiden Frauen geizt, wird die Liebesnacht der beiden Frauen nicht beschrieben, sondern der Phantasie der Leser überlassen. Das doppelgeschlechtliche Wesen Théodore-Madeleine behält somit etwas von seinem Geheimnis, und es verwundert nicht, dass die schöne Chimäre am nächsten Morgen verschwunden ist. In einem zurückgelassenen Brief fordert sie d'Albert und Rosette auf: „Liebet Euch innig in Erinnerung an mich, die Ihr einer wie der andere geliebt, und sprecht zuweilen meinen Namen in einem Kuss!“ (Gautier 381) Mit diesem Satz endet der Roman und Patricia Duncker (xxviii) fragt zurecht, welchen Namen die Liebenden wohl im Munde führen werden – Madeleine, Théodore, Rosalinde oder Ganymed?

Eine aktuellere Auseinandersetzung mit der Shakespeareschen Komödientradition bietet *Shakespeare in Love*. John Maddens Film aus dem Jahre 1998, für den Marc Norman und der englische Dramatiker Tom Stoppard das Drehbuch schrieben, war ein oscargekrönter Publikumserfolg. Mit viel Einfallsreichtum und zahlreichen Verweisen auf diverse Shakespeare-Texte stellt die romantische Komödie Spekulationen über die Entstehungsgeschichte von *Romeo und Julia* an. Da unser Wissen über Shakespeares Leben sehr lückenhaft ist, gibt es genug fehlende Puzzlestücke, um hier interessante und unterhaltsame Thesen aufzustellen. Paradoxerweise konstruiert der Film jedoch trotz der vielen Insider-Witze, die sich an informierte Fans richten, ein Shakespeare-Bild, das sich eher an der Bardolatrie des 19. Jahrhunderts und den damit verbundenen Vorstellungen von Autorschaft und Identität orientiert als an den Erkenntnissen der letzten fünfzig Jahre. Der Film geht von der romantischen Idee aus, nur das selbst Erlebte könne in hohe Literatur umgewandelt werden. (Mit Blick auf Shakespeares Tragödien übrigens eine einigermaßen verstörende Vorstellung.) Man weiß jedoch, dass so gut wie alle Handlungsverläufe von Shakespeares Dramen, auch der von *Romeo und Julia*, auf bereits existierenden Vorlagen beruhen.³⁷ Die *tag line* auf dem Filmplakat, „Love is the only inspiration“ („Liebe ist die einzige Inspiration“), ist also als These kaum haltbar, denn dass weder *Romeo und Julia* noch Shakespeares Sonette tagebuchartige Dokumente einer Liebesaffäre mit einer schönen blondgelockten Frau sind,³⁸ gehört zu den wenigen Dingen, die wir tatsächlich über Shakespeare wissen.³⁹

³⁷ Eine Ausnahme ist Shakespeares letztes Drama *Der Sturm* (*The Tempest*).

³⁸ Die 154 Sonette sind fast alle an einen (unbekannten) blonden jungen Mann gerichtet; die letzten 28 beschreiben eine selbstquälische Affäre mit einer schwarzhäarigen *femme fatale*.

³⁹ Vgl. Stephen Greenblatts Kommentar zum Film *Shakespeare in Love* „About that Romantic Sonnet“ in der *New York Times* vom 6. Februar 1999.

Die Handlung des Films ist schnell erzählt: Der junge Will Shakespeare leidet an *writer's block*. Da sich dieser fiktive Shakespeare die Grundgerüste seiner Stücke nicht aus fremden Texten zusammenbastelt, muss auf andere Weise Abhilfe für den Ideenmangel geschaffen werden – eine Muse muss her. Rettung naht in Form der jungen Viola de Lesseps, die das Theater liebt und sich, da es Frauen verboten ist, auf der Bühne zu stehen, unter dem Namen ‚Thomas Kent‘ für die Hauptrolle in Shakespeares noch ungeschriebenen neuen Stück bewirbt. Wie in *Was ihr wollt*, für das Viola de Lesseps am Ende des Films Patin steht, ist die weibliche Hauptfigur also in vielen Szenen in Männerkleidern zu sehen.

Doch die Unterschiede zu Shakespeares Komödien sind auffällig. Denn im Gegensatz zu *Was ihr wollt* und *Wie es euch gefällt*, in denen die verkleidete Heldin von ihrem zukünftigen Liebhaber ja gerade nicht als Frau erkannt wird, und nur das Publikum um ihre wahre Identität weiß, ist Will im Film schnell eingeweiht, so dass die erotischen Spannungen zwischen den beiden von Anfang an in vorhersehbare, d.h. heterosexuelle Bahnen gelenkt werden. Der Spaß, den Shakespeares Stücke gerade aus den von den anderen Figuren falsch gedeuteten Signalen ziehen, fehlen in *Shakespeare in Love* fast völlig. Will verliebt sich nicht in Thomas, sondern in Viola, als er sie – auf der Suche nach Thomas Kent, dessen Gesicht er bis dahin noch gar nicht gesehen hat, – in ihren „Mädchenkleidern“, nämlich in einem festlichen Ballkleid sieht, ein Anblick, der in *Was ihr wollt* auf die Zeit nach der dramatischen Handlung verlegt wurde. Thomas Kent hat auch keine weiblichen Verehrerinnen, wobei sich hier allerdings auch kaum Gelegenheiten bieten, da Viola als Thomas ausschließlich in der Männerdomäne der Theaterwelt weilt.

Die Auflösung der Geschlechterambivalenz wird ebenfalls gänzlich anders vollzogen. Die Gegenüberstellung der Zwillinge in der letzten Szene von *Was ihr wollt* hat etwas Magisches und erinnert an mystische Darstellungen des alchemistischen Hermaphroditen. In *Wie es euch gefällt* bestimmt Rosalinde selbst, wann sie ihre Rolle als Ganymed aufgibt, und die Doppeldeutigkeiten, mit denen die Stücke gespielt haben, werden nie völlig aufgelöst. In *Shakespeare in Love* werden Männlein und Weiblein anhand ihres biologischen Geschlechts quasi naturbedingt ihren kulturell vorgesehenen Rollen zugeordnet. Viola verliert ihre Kurzhaarperücke und wird beim Liebesspiel mit Will ertappt – die nackte Wahrheit kommt ans Licht. Die ‚natürlichen‘ Körper werden auf dem Höhepunkt des Films ihren ‚authentischen‘ Rollen zugeführt: Viola spielt nicht mehr Romeo, die Rolle, die sie geprobt hat, sondern Julia; der *boy actor* wird durch seinen Stimmbruch endgültig zum Mann und damit als Julia unbrauchbar, und Will Shakespeare kann seine Liebe zu Viola in der Rolle des Romeo vor dem versammelten Publikum offenbaren – der Autor wird gleichgesetzt mit dem tragischen Helden.⁴⁰

Eng mit diesem Handlungsverlauf verbunden ist die Privilegierung einer naturalistischen Schauspieltechnik durch den Film. Nachdem sie einer Aufführung von

⁴⁰ Vgl. hierzu Traub und Iyengar.

Zwei Herren aus Verona beigewohnt hat, beschwert sich Viola: „Silvia‘ hat nicht viel Eindruck auf mich gemacht. Seine Finger waren rot vom Raufen und er sprach wie ein Schulbengel seine Lektion. Theaterliebe wird nie wie wahre Liebe, solange das Gesetz verlangt, dass unsere Heldinnen von schmalbrüstigen Knaben in Weiberkleidern gespielt werden müssen!“ Da die Filmzuschauer um den Auftritt von ‚Silvia‘ gebracht wurden, müssen sie Violas Kritik an dem anscheinend schlecht ausgebildeten *boy actor* zunächst einmal hinnehmen. Aber natürlich äußert Viola hier nicht nur Enttäuschung über eine miserable Einzelleistung. Es ist nicht einmal in erster Linie die Ungerechtigkeit, Frauen das Schauspielen zu verbieten, die hier angeklagt wird. Was Viola umtreibt, ist die nicht authentische Darstellung von Realität im elisabethanischen Theater, das „wahre Liebe“, was immer man sich darunter vorstellen mag, nicht ‚natürlich‘ zu repräsentieren vermag. Damit vertritt sie selbstverständlich eine äußerst moderne Meinung, und die Zuschauer mögen in Viola eine Verbündete erkennen, eine Prophetin des ‚method acting‘.⁴¹ Im Film kommt es schließlich zu einer Wette, die niemand anders als Königin Elisabeth selbst vorschlägt: „Gibt es ein Stück, das uns die wahrhaftige Natur der Liebe zeigt?“ Die Antwort heißt am Ende: Ja, aber nur wenn das Stück eine Tragödie von Shakespeare ist, und Männer und Frauen ihre authentischen, d.h. kulturell vorgeschriebenen Rollen spielen. Die Wette wird gewonnen, und die Kinzuschauer sind aufgefordert, diese Entwicklung als aufklärerischen Fortschritt zu lesen.

Natürlich ist der Film an vielen Stellen bewusst anachronistisch. Das macht seinen Charme aus und trägt viel zur Komik bei, wenn etwa die elisabethanische Theaterwelt durchgängig mit der amerikanischen Hollywood-Maschinerie verglichen wird. Dass die unterhaltsame und intelligente proto-feministische Liebesgeschichte, die *Shakespeare in Love* hauptsächlich erzählt, – Viola setzt sich durch und steht am Schluss als gefeierte Julia auf der Bühne –allerdings nur auf Kosten der komplexen und mehrdeutigen Gender-Spiele, wie wir sie in Shakespeares Komödien finden, funktioniert, ist auffällig. So mag zwar die Heldin in Männerkleidern rein äußerlich den *cross-dressing comedies* entsprungen sein (auch wenn man sich bemüht hat, die Schauspielerin Gwyneth Paltrow in einen möglichst unansehnlichen jungen Mann zu verwandeln), die Gemeinsamkeiten erübrigen sich damit jedoch weitgehend. Denn die Möglichkeit, mit der ‚Doppelgeschlechtlichkeit‘ seiner Heldin zu spielen, kostet der Film kaum aus. Und so mag man denn am Ende auch nicht so ganz glauben, dass *diese* Viola die Inspiration für *Was ihr wollt* gewesen sein soll. Tatsächlich scheint Gautiers Roman aus dem frühen 19. Jahrhundert viel eher dem Zeitgeist der 1990er Jahre zu entsprechen.

⁴¹ Eine ähnlich teleologische Struktur haben auch die Filme *Stage Beauty*, in dem das Ende der *boy actors* am Beispiel des Schauspielers Edward Kynaston thematisiert wird, und *The Libertine* (basierend auf dem Theaterstück von Stephen Jeffreys), der u.a. von John Wilmots Faszination für die Schauspielerin Elizabeth Barry handelt, die durch ihre naturalistischen Darstellungen von Shakespeareheldinnen berühmt wurde.

Gerade die Komödie ist jedoch traditionellerweise besonders dazu geeignet, innerhalb eines sicheren, da als künstlich und unrealistisch gekennzeichneten Rahmens kontroverse Themen zu behandeln oder sich auf Gedankenspiele einzulassen, die trotz aller Komik durchaus das Potential haben, an den Fundamenten festgefahrener hegemonialer Strukturen zu rütteln. Schließen möchte ich daher mit einem kurzen Abstecher zur wohl gelungensten Transvestiten-Komödie des 20. Jahrhunderts, Billy Wilders *Some Like It Hot* (*Manche mögen's heiß*) aus dem Jahre 1959. Der Film greift, wenn auch nicht mit explizitem Verweis auf Shakespeare, viele der Motive und Fragestellungen von *Was ihr wollt* und *Wie es euch gefällt* auf. Auch hier schlüpfen die Protagonisten – diesmal allerdings zwei Männer – aus Not in die Kleider und Rollen des anderen Geschlechts, um einer lebensbedrohlichen Situation zu entgehen. Auf der Flucht vor Gangstern tauchen die Musiker Joe und Jerry (gespielt von Tony Curtis und Jack Lemmon) in einer Damenkapelle unter. Den ersten Hinweis auf die Realitätsenthobenheit der nun folgenden Handlung erhalten die Kinozuschauer, als Jerry den von Joe vorgeschlagenen und sehr naheliegenden (Deck)namen Geraldine verwirft und sich stattdessen Daphne nennt – eine Referenz an die von Apoll beehrte Nymphe aus Ovids *Metamorphosen*, die sich, um dem verliebten Gott zu entkommen, in einen Lorbeerbaum verwandelt. Mit diesem Verweis auf die griechische Mythologie und ihre mannigfaltigen Transformationen wird dem Publikum signalisiert, dass mit der inszenierten Geschlechtsumwandlung der beiden Männer ein fantastisches Wunderland der unbegrenzten Möglichkeiten, ein Illyrien, betreten wird.

Als Josephine ist es Joe möglich, seiner Traumfrau Sugar Kane (Marilyn Monroe), ganz nahe zu sein, er kann sie aber in seiner Frauenrolle nicht offen umwerben. Joe befindet sich also in der gleichen Situation wie Viola, der Orsino zwar sein Herz ausschüttet, sie als Cesario aber zunächst anscheinend nicht als möglichen Liebespartner wahrnimmt. Joe versucht diesem Dilemma zu entkommen, indem er eine weitere männliche Rolle für sich kreiert, den bebrillten Jungmillionär Junior. Der leidenschaftlichste Kuss des Films findet jedoch zwischen Sugar und Josephine statt, und Sugar gibt am Ende ihre Liebe zu ‚Junior‘ auf, um sie Joe (oder auch Josephine) zu schenken.

Für Jerry ist es zunächst schwierig, seinen Part überzeugend zu spielen, und er muss sich mit Hilfe von Autosuggestion auf Kurs halten („Ich bin ein Mädchen, ich bin ein Mädchen“). Doch schon bald geht er so sehr in seiner neuen Identität auf – von Rolle mag man schon gar nicht mehr sprechen –, dass er die Avancen des lüsternen Millionärs Osgood tatsächlich erwidert und seinem Freund Joe erfreut von seinen Hochzeitsplänen berichtet. Joes Einwände werden mit bestechender Logik einer nach dem anderen für null und nichtig erklärt: „Jerry, du kannst doch Osgood nicht heiraten!“ – „Meinst du, er ist zu alt für mich?“ Dass Joe eigentlich nur darauf hinauswill, dass das Geschlecht (allein schon aus gesetzlichen Gründen) ein Hindernisgrund sein könnte, darauf scheint Daphne gar nicht gekommen zu sein. Auch auf Joes verzweifelte: „Du bist ein Mann! Und warum

sollte ein Mann einen Mann heiraten?“ antwortet Daphne nur: „Aus Sicherheitsgründen!“ Ähnlich wie Viola, die von „Ich bin nicht, was ich spiele“ (1.5.176)⁴² schließlich bei „Ich bin nicht, was ich bin“ (3.1.139)⁴³ ankommt und kurz vor einer Identitätskrise steht, hat Jerry sich in seiner neuen Rolle so eingenistet, dass er anscheinend gar nicht mehr zurückkann oder –will: „Ich bin ein Mann, ich bin ein Mann, ich wollte ich wäre tot. Ich bin ein Mann.“

Der Film endet mit einer Parallel-Szene. Diesmal ist es Daphne, die ihrem ‚Verlobten‘ klarzumachen versucht, warum sie nicht heiraten können. Und wieder werden alle Einwände für trivial erklärt und einfach beiseite geschoben. Osgood – und wenn wir ehrlich sind, auch wir Zuschauer – wollen die unterhaltsame, extravagante Kunstfigur Daphne nicht gegen den viel langweiligeren Jerry eintauschen. Genau wie Ganymed oder Cesario ist Jerrys transvestiertes Ich nicht einfach nur ein Männerkörper im Damenkostüm, sondern eine ganz neue Figur mit einer eigenen Persönlichkeit, die als Resultat der Kostümierung entstanden ist.⁴⁴ Dass sogar Daphnes ultimatives Geständnis „Ich bin ein Mann!“, begleitet vom Abreißen der Perücke und vom Wechsel der Stimmlage, nur mit einem dahingeworfenen „Na und? Niemand ist vollkommen!“ („Well, nobody’s perfect!“) gewürdigt wird, lässt für einen Moment, abgesichert von der Künstlichkeit des Genres und der Absurdität der Situation, die Idee aufscheinen, dass biologisches Geschlecht für das Begehren irrelevant ist, wenn die *performance* der (Gender-)Rolle stimmt. Um Simone de Beauvoir gegen den Strich zu lesen: Jerry wurde zwar nicht als Frau geboren, aber Daphne wurde eine.

⁴² „I am not that I play.“ (1.5.185)

⁴³ „I am not what I am.“ (3.1.143)

⁴⁴ Zu *Manche mögen’s heiß* vgl. Garber 7 und Bell-Metereau 54-65.

Verwendete Literatur

Primärliteratur

- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. 1835. Übers. (Hans Henning Baron Voigt) Alastair. München: Knaur, 1987.
- Shakespeare, William. *Antonius und Kleopatra: zweisprachige Ausgabe*. Neu übers. und mit Anm. versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Bernhard Klein. Cadolzburg: Ars Vivendi, 2000.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. The Arden Shakespeare. Hg. John Wilders. London: Routledge, 1995.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. The Arden Shakespeare. Hg. Juliet Dusinberre. London: Thomson, 2006.
- Shakespeare, William. *The Sonnets – Die Sonette: Englisch und in ausgewählten deutschen Versübersetzungen*. Hg. Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam, 1974.
- Shakespeare, William. *Twelfth Night*. The Arden Shakespeare. Hg. J. M. Lothian und T. W. Craik. London: Thomson, 2005.
- Shakespeare, William. *Was ihr wollt: zweisprachige Ausgabe*. Neu übers. und mit Anm. versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Christa Jansohn. Cadolzburg: Ars Vivendi, 2001.
- Shakespeare, William. *Wie es euch gefällt: zweisprachige Ausgabe*. Neu übers. und mit Anm. versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Andreas Mahler. Cadolzburg: Ars Vivendi, 2002.

Sekundärliteratur

- Barbin, Herculine und Michel Foucault. *Über Hermaphroditismus: der Fall Barbin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. 9. Aufl. Übers. Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.
- Bell-Metereau, Rebecca. *Hollywood Androgyny*. New York: Columbia Univ. Pr., 1985.
- Bulman, James C. „Queering the Audience: All-Male Casts in Recent Productions of Shakespeare.“ *A Companion to Shakespeare and Performance*. Hg. Barbara Hodgdon und W. B. Worthen. Malden, Mass.: Blackwell, 2005, 564–587.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Aufl. New York: Routledge, 1999.
- Duncker, Patricia. „Introduction.“ Théophile Gautier. *Mademoiselle de Maupin*. Hg. und Übers. Helen Constantine. London: Penguin, 2005, xi–xxviii.

- Franceschina, John. *Homosexualities in the English Theatre: From Lyly to Wilde*. Westport, Conn.: Greenwood Pr., 1997.
- Freud, Sigmund. „Der Untergang des Ödipuskomplexes.“ *Gesammelte Werke*. 9. Aufl. Hg. Anna Freud u.a. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, 395-402.
- Freud, Sigmund. „Die Weiblichkeit.“ *Gesammelte Werke*. 3. Aufl. Hg. Anna Freud u.a. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961, 119-45.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- Greenblatt, Stephen. „About that Romantic Sonnet.“ *New York Times*, 6. Febr. 1999.
- Greenblatt, Stephen. „Fiction and Friction.“ *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Pr., 1997, 66-93.
- Howard, Jean. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London: Routledge, 1994.
- Howards, Tony. *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 2007.
- Iyengar, Sujata. „Shakespeare in Heterolove.“ *Literature/Film Quarterly* 29, 2 (2001), 122-7.
- Jardine, Lisa. „„Make thy doublet of changeable taffeta‘: Dress Codes, Sumptuary Law and ‚Natural‘ Order.“ *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Sussex: Harvester Pr., 1983, 141-168.
- Masten, Jeffrey. „Textual Deviance: Ganymede’s Hand in *As You Like It*.“ *Field Work: Sites in Literary and Cultural Studies*. Hg. Marjorie Garber u.a. New York: Routledge, 1996, 153-63.
- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare’s England*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1996.
- Sedinger, Tracey. „„If sight and shape be true‘: The Epistemology of Crossdressing on the London Stage.“ *Shakespeare Quarterly* 48, 1 (1997), 63-79.
- Smith, Bruce R. *Homosexual Desire in Shakespeare’s England: A Cultural Poetics*. Chicago: The Univ. of Chicago Pr., 1991.
- Stallybrass, Peter. „Transvestism and the ‚Body Beneath‘: Speculating on the Boy Actor.“ *Erotic Politics: Desire and the Renaissance Stage*. Hg. Susan Zimmerman. New York: Routledge, 1992, 64-83.
- Traub, Valerie. „The Sonnets: Sequence, Sexuality, and Shakespeare’s Two Loves.“ *A Companion to Shakespeare’s Works*. Hg. Richard Dutton und Jean E. Howard. Bd. 4: *The Poems, Problem Comedies, Late Plays*. Malden, Mass.: Blackwell, 2003, 275-301.

Filme

I'm Not There. Regie Todd Haynes. 2007. DVD. Ufa, 2008.

The Libertine. Regie Laurence Dunmore. 2005. DVD. Entertainment in Video, 2006.

Manche mögen's heiss. Regie Billy Wilder. 1959. DVD. Focus Edition, 2006.

Shakespeare in Love. Regie John Madden. 1998. DVD. Universal Pictures, 2006.

Stage Beauty. Regie Richard Eyre. 2004. DVD. Universum Film, 2007.

Twelfth Night. Regie Trevor Nunn. 1996. DVD. Entertainment in Video, 2001.

„In the East my pleasure lies“: Zur Darstellung und Rolle des Exotischen in Shakespeares Dramen

Das während der Frühen Neuzeit plötzlich wachsende Interesse am Exotischen, am Seltsamen und völlig Anderen lässt sich am besten aus dem historischen Kontext heraus erklären und verstehen. So gab es im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche Forschungsexpeditionen in geographisch weit entlegene Gegenden der Welt sowie Berichte über fremde Länder und bisher unbekannte Völker.⁴⁵ Das Lesen dieser Berichte, wie etwa Richard Hakluyts *Principal Navigations* oder von Reiseerzählungen, wie sie Samuel Purchas sammelte,⁴⁶ gewann an Popularität, und das zu

⁴⁵ In diesen Zeitraum fallen die Gründung der *East India Company* (1567), Sir Walter Raleighs Reisen nach Virginia und Venezuela, sowie Sir Francis Drakes zu den westindischen Inseln, aber auch diverse Expeditionen der Entdecker Martin Frobisher, William Baffin und Henry Hudson in die Arktis, die zum Ziel hatten, eine „Nordwestpassage“ ausfindig zu machen.

⁴⁶ Richard Hakluyt veröffentlichte im Jahr 1589 die erste Sammlung von Briefen und Reiseberichten unter dem Titel *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English*. Eine weitere, überarbeitete Fassung erschien in drei Bänden zwischen 1598 und 1600. Samuel Purchas publizierte in seinem Werk *Samuel Purchas, His Pilgrimage* (1613) bereits bekannte, jedoch modifizierte, mit eigenen Interpretationen und Theorien versehene Berichte von Seefahrten und englischen Expeditionen, wie auch von religiösen Bräuchen in fernen Ländern.

einer Zeit, als England sich bedroht fühlte und wiederholt die Angriffe fremder Mächte fürchtete (nicht ohne Grund, wie das Erscheinen der spanischen Armada im Jahr 1588 zeigte). Auf diesem Hintergrund lassen sich auch die unterschiedlichen Wahrnehmungen des Exotischen verstehen: einerseits wurden Reiseberichte und Beschreibungen neuer Entdeckungen mit Interesse und Neugier aufgenommen, andererseits riefen gerade die Ängste vor einer erneuten Invasion ausländischer Mächte bei Engländern eine gewisse Skepsis und Vorsicht, wenn nicht gar eine ablehnende Haltung gegenüber anderen Völkern hervor. Das Zusammenreffen mit dem Anderen, entweder direkt in der Form von persönlichen Begegnungen oder indirekt durch dessen Rezeption in diversen Diskursen, erforderte aber auch eine Auseinandersetzung mit sich selbst, wie gerade jenen Texten der Epoche zu entnehmen ist, die Fragen der Identität zum Thema haben, eine Erforschung des Selbst zum Gegenstand machen und eine Tendenz zur Selbstdefinition erkennen lassen. So zeigt etwa die berühmte Aussage des Earl of Rochester – „In my dear self I center everything“ (Wilmot 113) [„auf mein eigenes, mir so vertrautes Selbst konzentriere ich alles“ (Ü: BG)] – in welchem Ausmaß die Erforschung des Individuums inzwischen ins Zentrum aller Aufmerksamkeit gerückt war. Jedoch fand dieser Prozess der Selbsterforschung häufig in Abgrenzung des Selbst zum Anderen statt und zog eine Verteilung positiver und negativer Charakteristika nach sich, wobei gerade die andere, fremde Seite mit einer Reihe diskriminierender Stereotypen versehen wurde.

Die französische Psychologin und Philosophin Julia Kristeva hat die Schnittpunkte zwischen der Vorstellung des Anderen und einer kolonialen Sichtweise erforscht und in *Fremde sind wir uns selbst* (2001) [*Étrangers à nous-mêmes* (1988)] aufgezeigt, dass die Idee des „Fremden in uns“ dazu führte, Orientalisches oder Afrikanisches mit jenen Elementen westlicher Gesellschaften in Verbindung zu bringen, die als fremdartig und nichtkonform wahrgenommen wurden, etwa mit Straftätern, Geisteskranken, Frauen und Armen (Kristeva 20). Genau *diese* Bilder des Anderen wurden dann zusammen mit dem Anderen innerhalb der eigenen Gesellschaft an den Rand gedrängt. Kristeva erläutert, dass Vorstellungen vom Orient und von Afrika unbewusst mit dem Anderssein assoziiert und zu Bildern des eigenen „verbotenen“ oder „verlorenen Selbst“ wurden, also zu unterdrückten Spiegelbildern von Europa (Kristeva 146, 200-201). Auch in Shakespeares Dramen läßt sich die Verknüpfung von Anderssein und Normabweichung nachweisen und zwar anhand von immer wieder auftretenden Diskursen zu Wahnsinn, Gottlosigkeit, Unmoral, Unordnung, Deformität, Minderwertigkeit und Gewalt, die im Zusammenhang mit exotisch, seltsam oder nichtkonform erscheinenden Personen verwendet werden. Zugleich aber verknüpft der Autor die Darstellung des Exotischen und Fremden mit Anklängen an die Erotik, und dabei vor allem mit der Sehnsucht nach dem Verlorenen, häufig projiziert in der Form eines weiblichen Körpers und eingebettet in Diskurse um Verlangen und Verlust. Da sich aber, wie der Literatur- und Kulturkritiker Edward Said in seiner einflussreichen

Studie *Orientalism* schreibt, das europäische Kolonialprojekt auf die Idee einer europäischen Identität stützt, die als allen anderen nichteuropäischen Völkern und Kulturen überlegen gesehen wird (Said 1-28),⁴⁷ kann auch die Konstellation um Verlangen und Verlust nicht eindeutig repräsentiert werden: das Exotisch-Fremde wird zum Objekt, das sowohl eine Anziehungskraft ausübt als auch Ängste hervorruft. Ein gutes Beispiel für den Umgang mit dieser widersprüchlichen Wirkung des Anderen ist etwa die Repräsentation des Körpers in *Antony and Cleopatra*: so zeigt der Dramatiker, dass Cleopatras Körper Antony in seinem Handeln bestimmt, zugleich aber auch bei seinen Anhängern Ängste und Zweifel bezüglich Antonys Männlichkeit und Autorität hervorruft.

Ziel der folgenden Ausführungen wird sein, anhand einer Dramenauswahl, nämlich in chronologischer Reihenfolge *The Merchant of Venice*, *Othello*, *Antony and Cleopatra* und *The Tempest*,⁴⁸ die komplexe Beziehung zwischen Selbst und Anderem zu untersuchen, und zwar in ihren Repräsentationsformen und -funktionen. Der Fokus wird dabei zum einen auf der semantischen Konstruktion dieser Beziehung als kontrastierendes Paar liegen, bei dem die eine Seite als normativ, die andere als davon abweichend oder unzulänglich präsentiert wird. Zum anderen soll als Hintergrund der Dramen die zeitgenössische englische Gesellschaft miteinbezogen werden, in dem Sinne, dass das eine oder andere von Shakespeares Stücken den zuschauenden Engländern ermöglichte, aufgestaute und unterdrückte Ängste loszuwerden und dadurch an Selbstbewusstsein (auch im Sinne von nationalem Bewusstsein) zu gewinnen. Am Anfang soll eine Komödie stehen, die wegen ihrer märchenhaften Aspekte und der Verlagerung des Handlungsorts nach Italien beim englischen Publikum Anklang fand, zugleich aber in ihren xenophobischen Aspekten gewisse stereotype Darstellungsweisen des Anderen bestätigte.

The Merchant of Venice

In diesem Stück, das wohl in den Jahren 1596-98 entstanden war, bringt Shakespeare zwei Figuren mit dem Exotischen und Fremden in Verbindung. Eine davon ist eine Nebenfigur, nämlich ein untypischer, da nicht-schurkenhafter Bühnenmohr. Die andere aber ist eine Hauptfigur, die als gnadenlos hart und nachtragend dargestellt und als „inexecrable dog“ (IV.i.128) [„unbarmherz'ger

⁴⁷ Explizit schreibt Said dazu: „Orientalism is never far from [...] the idea of Europe, a collective notion identifying 'us' Europeans as against all 'those' non-Europeans and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.“ (Said 7)

⁴⁸ Für die englischen Zitate aus den Shakespeare-Dramen wird die Arden-Edition verwendet, für die deutsche Fassung dieser Zitate die von Levin Schücking 1955 wieder herausgegebene Schlegel-Tieck-Übersetzung (siehe Bibliographie).

Hund“ (Bd. II, 532)] bezeichnet wird. Was beide gemeinsam haben, ist das Merkmal der Gottlosigkeit (Rosen 67-79).

Die erste Figur, der Prinz von Marocco, ein Werbender um Portias Hand, ist zugleich einer jener vielen Fremden, die das kosmopolitische Venedig besuchten oder dort vorübergehend lebten, in jener Stadt, die sich im 16. Jahrhundert zum Zentrum des Welthandels entwickelt hatte. Er ist darin jenen vereinzelt Mauren nicht unähnlich, die im zeitgenössischen London einen temporären Aufenthaltsort gefunden hatten (Jones 12). Wie auch Othello ist sich der Prinz von Marocco seines Andersseins, d.h. seiner Anstoß erregenden äußeren Erscheinung bewusst. Er betritt deshalb den Wettbewerb um Portia mit den Worten

Mislike me not for my complexion
The shadowed livery of the burnished sun,
To whom I am a neighbour and near bread

(II.i.1-3)

[Verschmähet mich um meine Farbe nicht,
Die schattige Livrei der lichten Sonne,
Die mich als nahen Nachbar hat gepflegt.

(Bd. II, 492)]

Die junge Frau aber scheint ihre Entscheidung schon vor seiner Wahl eines der drei Kästchen getroffen zu haben, denn sie vergleicht sein Aussehen mit dem des Teufels und mockiert sich über seine vermeintliche Gottlosigkeit: „if he have the condition of a saint, and the complexion of a devil, I had rather he should shrive me than wive me“ (I.ii.123-25) [„Hat er das Gemüt eines Heiligen und das Geblüt eines Teufels, so wollte ich lieber, er weihte mich, als er freite mich“ (Bd. II, 486/7)]. In der Erwartung, dass ihr künftiger Ehemann ein gottesfürchtiger Europäer sein würde, lehnt sie den Prinzen von Anfang an wegen seiner Hautfarbe und seines Glaubens ab. Mit des Prinzen Wahl des goldenen Kästchens spielt Shakespeare zudem auf orientalische Hybris und Extravaganz an und macht den fremden Adeligen vor den Augen des zeitgenössischen Bühnenpublikums zu einem (be)gierigen Mohren, der zurecht ausgeschlossen und verbannt wird, da er sich nicht mäßigen und für das bescheidenere Bleikästchen entscheiden kann.

Shakespeare behandelt das Thema der Gottlosigkeit als Ursache für Unordnung noch weit ausführlicher in der Beschreibung des Shylock, jenes anderen Fremden, der mit dem Teufel assoziiert wird, nun aber nicht wegen der Hautfarbe, sondern wegen des alten Fluchs, der mit der Kreuzigung Jesu entstand. Durchwegs als „der Jude“ bezeichnet, fungiert Shylock weniger als Individuum denn als Repräsentant eines Volks. Die Art, wie man mit ihm umgeht, erinnerte das zeitgenössische Publikum sehr wahrscheinlich an den jüdischen Arzt Rodrigo Lopez, den man 1594 (also wenige Jahre vor der Entstehung des Stücks) zum Tode verurteilt hatte, da er angeblich an einer Verschwörung beteiligt gewesen sein soll, die die Vergiftung Königin Elisabeths zum Ziel hatte. Im Gegensatz zu

seiner Tochter Jessica, die mit ihrer Heirat des Lorenzo zum Christentum konvertiert, erweist sich Shylock als hoffnungslos verloren, was seinen Glauben anbelangt und wird deshalb wiederholt als „the dog Jew“ (II.viii.14) [„der Hund von Juden“ (Bd. II, 506)] und „cut-throat dog“ (I.iii.114) [„Bluthund“ (Bd. II, 489)] tituliert. Trotz seiner Bitten, ihn doch wie einen Menschen zu behandeln, – „Hath not a Jew hands, organs, / dimensions, senses, affections, passions“ (III.i.53/54) [„hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften?“ (Bd. II, 512)] – wird er im Laufe der Handlungsentwicklung zur Quelle des Bösen, das überwunden und beseitigt werden muss. Die ihm auferlegte schwere Strafe und sein Ausschluss aus der venezianischen Gesellschaft hatten vermutlich die Funktion, die Zuschauer in ihrem Gefühl ethnischer und religiöser Überlegenheit zu bestärken und ihnen im Umgang mit Ängsten vor einer Invasion fremder Mächte zu helfen. Den hier als Nebenfigur eingeführten Mauren sollte Shakespeare einige Jahre später weiterentwickeln, ihm charakterbezogene Tiefe geben und ihn vor allem auch in seiner exotischen Dimension noch weit sichtbarer markieren.

Othello

Ein „schwarzer Mann“ steht im Zentrum von Shakespeares *Othello*, einem Stück, das zwischen 1602 und 1604 entstand und im Jahre 1604 uraufgeführt wurde. Othellos Anderssein manifestiert sich nicht nur in den Aspekten seiner äußeren Erscheinung, sondern auch in seinem Glauben und seinem Verhalten. Während seine dunkle Haut Assoziationen mit dem Bösen evoziert und ihn damit zu einem potentiellen Monster macht, impliziert sein Glaube Gottlosigkeit und Unmoral, denn Othello ist ein mauretanischer Muslim. Zudem bestärkt sein Verhalten im Laufe der Handlung des Publikums anfängliche Annahmen über ihn: Othello scheint sich allmählich von einem edlen Wilden zu einem gefährlichen Wahnsinnigen zu wandeln, einem, von dem die Gefahr ausgeht, dass er Unordnung über den venezianischen Staat bringt.

Die Wirkung einer Figur wie Othello auf zeitgenössische Zuschauer lässt sich am besten im historischen Kontext verstehen: vor dem 16. Jahrhundert hatte England im Gegensatz zu den mediterranen Ländern kaum Kontakt mit aus Asien oder Afrika stammenden Menschen unterschiedlicher Hautfarbe gehabt. Zwar war während des elisabethanischen Zeitalters die Anzahl der Mauren in London gestiegen, diese waren aber überwiegend phänotypisch wenig auffällig. Othello aber ist als Schwarzer konzipiert (Jones 23) und deshalb Furcht einflößend. Mangels Erfahrung neigte das Bühnenpublikum im England der Renaissance noch dazu, über Wesen aus fernen Ländern schockiert zu sein und Bilder des Seltsamen und Fremden lange Zeit in Erinnerung zu behalten. Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist auch, dass trotz der Existenz authentischer, auf tatsächlich stattgefundenen Reisen basierender Information eben gerade *legendenhafte* Vorstel-

lungen einen wichtigen Bestandteil der populären Imagination ausmachten und eine reichhaltige Mischung aus Fakten, Mythen und Phantasie etwa über das afrikanische Andere bildeten (Jones 1-26). Othello selbst wählt im ersten Akt für seine afrikanischen Erzählungen Geschichten von Kannibalen und gibt damit jener stereotypisierenden europäischen Sichtweise Ausdruck, die auf der Imagination, nicht aber auf Fakten beruhte. Bereits zu diesem Zeitpunkt ist er als fiktionales Anderes konstruiert, zeigt sich aber als sensibilisiert für die europäische Perspektive. In der Tat scheint er also zu wissen, welche Geschichten die Europäer am liebsten hören (Loomba, 2002, 91-105).

Othellos Transformation vom Guten zum Bösen wird von Shakespeare explizit mit Sexualität und orientalischer Sinnlichkeit in Verbindung gebracht. Zwar beginnt die Beziehung zwischen Othello, dem „black ram“ (I.i.88) [also dem „schwarzen Schafbock“ (Bd. V, 8)] und Desdemona, dem „white ewe“ (I.i.88) [d.h. dem „weißen Lämmchen“ (Bd. V, 8)] in Venedig, wird aber bald darauf nach Zypern verlegt, das zur damaligen Zeit als Insel des Ostens bekannt war. Dass der Osten im Stück eine wichtige Rolle spielt, geht auch daraus hervor, dass Desdemonas Verführung gerade durch jene exotischen Geschichten gefördert wird, die ihr Othello erzählt, Geschichten, die sie in ferne Länder tragen und ihr fremde Völker und wundersame Verhaltensweisen vor Augen führen, sie aber auch mit jenen heroischen Taten vertraut machen, die Othello dort vollbracht hat. Später beschreibt Othello die Wirkung seines Geschichtenerzählens folgendermaßen: „She lov'd me for the dangers I had pass'd, / And I lov'd her that she did pity them“ (I.iii.167/68) [„sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand; / Ich liebte sie um ihres Mitleids willen.“ (Bd. V, 18)]. Seiner Anziehungskraft, aber auch ihrem eigenen Verlangen nachgebend verletzt Desdemona die Anweisungen des Vaters sowie die Erwartungen der Gesellschaft, als sie sich mit einem dunkelhäutigen Mann einlässt. Von Anfang an spricht Othellos äußere Erscheinung gegen ihn und führt dazu, dass ihm, dem für seine militärischen Errungenschaften hoch Ausgezeichneten, Zweifel und Argwohn entgegenschlagen.⁴⁹ Da bei den Elisabethanern der prototypische Bühnenmohr im Rahmen der üblichen afrikanistischen Diskurse mit der Neigung zu Eifersucht assoziiert wurde und da zudem zu jener Zeit eine Verbindung zwischen einem farbigen Mann und einer weißen Frau geradezu undenkbar war, folgt der Handlungsverlauf einer vorbestimmten Logik und endet im Scheitern dieser Beziehung (D'Amico 177-195 sowie Cohwig 7-14). Interessanterweise entwirft Shakespeare aber einen Mohren, der die gegen ihn vorgebrach-

⁴⁹ So vermutet Desdemonas Vater Brabantio, Othello habe seine Tochter durch „spells and medicines“ (I.iii.61) [„Hexenkünste und Quacksalbergetränke“ (Bd. V, 16)] verhext, denn sonst wäre es für sie nicht möglich gewesen, „in spite of nature, / Of years, of country, credit, everything, / To fall in love with what she fear'd to look on“ (I.iii.96-98) [„trotz Natur / Und Jugend, Vaterland und Stand und allem, / Das [zu] lieben, was ihr Grauen schuf zu sehn“ (Bd. V, 16/17)]. Desdemona jedoch betont, dass für sie die Überwindung des Äußeren durch den Blick auf Othellos innere Werte möglich war: „I saw Othello's visage in his mind“ (I.iii.252) [„Mir war Othellos Antlitz sein Gemüt“ (Bd. V, 21)].

ten Vorurteile bereits internalisiert hat und den das Wissen um sein Anderssein zu Schuldgefühlen und schließlich zu Mord und Selbstmord treibt. Shakespeare zeigt auf diese Weise, dass Othello doch noch zu dem wird, was er von Anfang an zu sein scheint, nämlich ein wahnsinniger und mörderischer Außenseiter. Und noch einmal, nach dem Mord an Desdemona und kurz bevor er seinem eigenen Leben ein Ende setzt, erzählt Othello eine orientalische Geschichte, in deren Mittelpunkt dieses Mal ein tragischer Held steht: dieser vermochte den wertvollen Schatz, den er einst hatte, nicht ausreichend zu würdigen und musste sich deshalb dem unehrvollen Tod eines östlichen Ungläubigen unterziehen. Es ist dies die Geschichte

von einem, dessen Hand
Dem niedern Inder gleich, die Perle wegwarf,
Mehr wert als all sein Volk; des überwundnes Auge
Sonst nicht gewöhnt zu schmelzen, sich ergeußt
In Tränen, wie Arabiens Bäume tau'n
Von heilungskräft'gem Balsam – ⁵⁰

(Bd. V, 97)

Und Othello fährt fort:

– schreibt das alles;
Und fügt hinzu: daß in Aleppo, wo
Ein gift'ger Türk' in hohem Turban einst
'nen Venetianer schlug und schalt den Staat, –
Ich den beschnittenen Hund am Hals ergriff
Und traf ihn – so!⁵¹

(Bd. V, 97)

Und er ersticht sich mit seinem Dolch.

Gerade diese Rechtfertigung des Othello im letzten Akt, in der er Bilder des „niedern Inder“ [„base Indian“] und des „gift'gen Türk“ [„turban'd Turk“] auf sich selbst bezieht, während er der toten Desdemona metaphorisch die Rolle der bisher wenig geschätzten Perle zuschreibt, mag bei den zeitgenössischen Zuschauern vorgefertigte Annahmen über den Mohren bestärkt und zu jener kathartischen Wirkung geführt haben, die aus der Zustimmung zu Othellos später Einsicht und seinem selbstbewussten Freitod rührte.

Während im *Merchant of Venice* und in *Othello* exotische Schauplätze nur andeutungsweise zum Einsatz kommen, fungieren sie in den beiden nachfolgenden Stücken als zentrale Elemente, die gerade auch die Charakterisierung von Frem-

⁵⁰ „[of] one whose hand, / Like the base Indian, threw a pearl away, / Richer than all his tribe: of one whose subdued eyes, / Albeit unused to the melting mood, / Drops tears as fast as the Arabian trees / Their medicinal gum“ (*Othello*, V.ii.347-52).

⁵¹ „[...] set you down this, / And say besides, that in Aleppo once, / Where a malignant and a turban'd Turk / Beat a Venetian, and traduc'd the state, / I took by the throat the circumcised dog, / And smote him thus.“ (*Othello*, V.ii.352-57)

dem und Vertrautem als Gegensatzpaar unterstützen. Vor allem in ihrer Assoziation mit Magie bilden sie zudem den Hintergrund zur Exotisierung einer jeweils zentralen Figur.

Antony and Cleopatra

In *Antony and Cleopatra*, einem „Roman play“, das Shakespeare wohl in den Jahren 1606/7 schrieb, re-konfiguriert der englische Dramatiker den konfliktbeladenen Gegensatz von Selbst und Anderem in der Beziehung der beiden Protagonisten und gestaltet ihn nun ausgehend vom weiblichen Körper als Zentrum der Anziehung, aber auch Zerstörung. Cleopatra, und dabei vor allem ihr Körper, ist zugleich ein Objekt männlicher Phantasien und ein Symbol für den als weiblich konnotierten Orient, denn sie führt Antony auf Irrwege und zerstört dabei seine *virtus*, d.h. seine Maskulinität im Sinne römischer Denkvorstellungen (Loomba, 1989, 124-130). Shakespeare assoziiert Cleopatras Weiblichkeit mit Hexenkunst und deutet damit an, dass Antony dieser machtvollen Verlockung nicht entkommen kann. Antonys Rivale Pompey beschreibt diese Gefahr wie folgt:

Doch Liebreiz würze
Der üpp'gen Cleopatra Zauberlippen,
Zauber erhöh' die Schönheit, Wollust beide;
Den Schwelger bind' ein Heer von Festgelagen,
Sein Hirn umnebelnd; epikur'sche Köche
Schärfen mit kräftig neuen Brühn die Eßlust,
Daß Schlaf und Schwelgen seinen Ruhm vertagen,
Bis zur Betäubung Lethes.⁵²

(Bd. V, 185)

Ogleich sich die als rational gezeichneten Römer der Gefahren, die von Ägypten ausgehen, bewusst zu sein scheinen, können sie sich dem Zauber und der Anziehungskraft des Fremden und Exotischen kaum entziehen, wie aus der nachfolgenden Beschreibung des Enobarbus, eines Gefolgsmanns des Antony, hervorgeht. Seine Beschreibung Ägyptens als ein phantastischer Ort, der ein Fest der Sinne ermöglicht, ist ein Gemeinplatz orientalistischer Repräsentation und impliziert den Orient als verlorenes Paradies, unerreichbar und verboten, als das, was wir uns wünschen, doch zu unterdrücken gezwungen sind:

Die Bark', in der sie saß, ein Feuerthron,
Brannt' auf dem Strom: getriebnes Gold der Spiegel,

⁵² „But all the charms of love, / Salt Cleopatra, soften thy waned lip! / Let witchcraft join with beauty, lust with both; / Tie up the libertine in a field of feasts; / Keep his brain fuming. Epicurean cooks / Sharpen with cloyless sauce his appetite / That sleep and feeding may prorogue his honour / Even till a Lethed'd dullness.“ (*Antony and Cleopatra*, II.i.20-27)

Die Purpursegel duftend, daß der Wind
 Entzückt nachzog; die Ruder waren Silber,
 Die nach der Flöten Ton Takt hielten, daß
 Das Wasser, wie sie's trafen, schneller strömte,
 Verliebt in ihren Schlag. Doch sie nun selbst, --
 Zum Bettler wird Bezeichnung: sie lag da
 In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
 Noch farbenstrahlender, als jene Venus,
 Wo die Natur der Malerei erliegt.
 Zu beiden Seiten ihr holdsel'ge Knaben,
 Mit Wangengrübchen, wie Cupido lächelnd,
 Mit bunten Fächern, deren Wehn durchglühte
 (So schien's) die zarten Wangen, die sie kühlten;
 Anzündend statt zu löschen.

[...]

Die Dienerinnen, wie die Nereiden,
 Spannten, Sirenen gleich, nach ihr die Blicke,
 Und Schmuck ward jede Beugung; eine Meerfrau
 Lenkte das Steuer; seidnes Tauwerk schwoll
 Dem Druck so blumenweicher Händ' entgegen
 Die frisch den Dienst versahn. Der Bark' entströmend
 Betäubt' ein würz'ger Wohlgeruch die Sinne
 Der nahen Uferdämme.⁵³

(Bd. V, 191/2)

Obwohl diese Beschreibung einerseits männliche Phantasien von begehrenswerten, sinnebetörenden Schauplätzen zu evozieren vermag, sind die hier entworfenen Bilder doch überwiegend der populären Imagination entnommen. Sie konnten um etwa die gleiche Zeit auch in Raleighs Schilderung des legendären El Dorado gefunden werden und würden später wieder in den beliebten Erzählungen der *Arabian Nights*, also den *Geschichten aus 1001 Nacht* anzutreffen sein.

⁵³ „The barge she sat in, like a burnished throne, / Burned on the water; the poop was beaten gold; / Purple the sails, and so perfumed that / The winds were love-sick with them; the oars were silver, / Which to the tune of flutes kept stroke, and made / The water which they beat to follow faster, / As amorous of their strokes. For her own person, / It beggared all description: she did lie / In her pavilion, cloth-of-gold of tissue, / O'erpicturing that Venus where we see / The fancy outwork nature. On each side her / Stood pretty dimpled boys, like smiling cupids, / With divers-coloured fans, whose wind did seem / To glow the delicate cheeks which they did cool / And what they undid did. / [...] / Her gentlewomen, like the Nereides, / So many mermaids, tended her i' th' eyes, / And made their bends adornings. At the helm / A seeming mermaid steers. The silken tackle / Swell with the touches of those flower-soft hands / That yarely frame the office. From the barge / A strange invisible perfume hits the sense / Of the adjacent wharfs.“ (*Antony and Cleopatra*, II.ii.199-221)

Die Darstellung der Cleopatra als das zentrale Andere im Stück ist jedoch auch zweideutig, denn diese so verlockende Frau ist dezidiert negativ konnotiert. Cleopatra, die schließlich den Untergang des Antony herbeiführen wird, wird im Laufe der Handlung als Hure, Zigeunerin, Monster, lüsterne Verführerin, wollüstige Stute und „Schlange des Nils“ (Bd. V, 182) bezeichnet, denn aus der Sicht der Römer setzt sie ihren Körper zur Realisierung ihrer politischen Ziele ein. Im Gegensatz zu Elisabeth I., die häufig mit vornehmer Jungfräulichkeit assoziiert wurde, erscheint Cleopatra in ihrer Herrscherrolle als unakzeptabel, wird sie doch mit männlicher Aggressivität in Verbindung gebracht. Cleopatras Körper, zugleich Objekt der Begierde und Quelle aller Ängste, wird von Shakespeare zudem als, wie es der Zeit entsprach, weiblich konnotiertes Territorium dargestellt, das männlicher Kontrolle zu unterwerfen ist. Wir finden ähnliche Vorstellungen etwa in Sir Walter Raleighs *Discoverie of Guiana* (1596) oder aber in John Donnes Gedicht „Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed“ (1633), in dem der Sprecher die Geliebte als „O, my America! my New-found-land!“ (Donne, Zeile 27) adressiert und dann ihren Körper zu entdecken und zu besitzen sucht (Waddington 289-291). In Shakespeares Stück muss dieser Körper ebenso erobert und kontrolliert werden, auch wenn der Preis dafür die Vernichtung der beiden Liebenden und die Wiederherstellung europäischer, hier römischer Vorstellungen von sozialer Ordnung ist. Die hier bereits angedeuteten kolonialen Prozesse und Strukturen, die üblicherweise die Unterwerfung oder gar Vernichtung anderer, als potentiell subversiv oder als minderwertig gesehener Gegner zum Ziel haben, werden zur zentralen Thematik des oft als Romanze bezeichneten abschließenden Stücks des Shakespeareschen Œuvres.

The Tempest

Dieses letzte, wohl um 1611 entstandene Drama Shakespeares zeigt bestens, wie koloniale Imagination funktioniert, denn in ihm treten zwei Aspekte hervor, die immer wieder in kolonialen Diskursen anzutreffen sind: zum einen jener Prozess, der das Gegenüber zu einem Anderen macht und zweitens, jene für Machtbeziehungen so notwendige Spannung zwischen Subversion und Kontrolle derselben (Mannoni 105-108; Demaray 110-134). In *The Tempest* befinden wir uns nun auf einer geographisch nicht näher definierten Insel, die höchst wahrscheinlich irgendwo zwischen Neapel und Tunis gelegen ist, obwohl einige Wissenschaftler sie auch in der Karibik verorten möchten und sie deshalb im Kontext von Diskursen über die „Neue Welt“ analysieren. Es handelt sich um jene Insel, die der Einheimische Caliban zu besitzen glaubt, die ihm aber genommen wurde, als die Kolonisatoren ihn zum Untertan machten. Um ihre weitere Vorgehensweise zu rechtfertigen, konstruieren die Neuankömmlinge Caliban als das widerspenstige und barbarische Andere und deshalb auch als vermeintliche Quelle der Unordnung und Gewalt. Caliban wird zum Rezipienten ihrer Verdächtigungen und ihrer Be-

mühungen, ein Gegenbild von sich selbst zu entwerfen. Aus der Perspektive der Zuschauer gesehen wird Caliban zudem zum Hauptobjekt, auf das jene Annahmen projiziert werden, die auch die zeitgenössischen Engländer im Laufe ihrer Begegnungen mit Vertretern fremder Länder entwickelten und die, wie Kristeva es ausdrückte, „kulturelle Angst“ hervorriefen (Kristeva 161).

Als die Reisenden in ferne Länder auf der Insel ankommen, bringen sie Mythen mit sich sowie einschlägige Vorstellungen vom Anderen. Ein Beispiel dafür ist Gonzalos Bemerkung zu befremdlicher Missbildung und Entstelltheit, wie man sie an weit entlegenen Orten finden mag:

In unsrer Jugend
 Wer glaubte wohl, es gebe Bergbewohner,
 Mit Wammen so wie Stier'n, an deren Hals
 Ein Fleischsack hing? Es gebe Leute, denen
 Der Kopf im Busen säße? als wovon
 Ein jeder, der sich fünf zu eins versichert,
 Gewißheit gibt.⁵⁴

(Bd. VI, 135)

Obwohl das Stück nach Ansicht einiger in der Neuen Welt spielt, hatte Shakespeare die darin verwendeten Vorstellungen vom Anderssein bereits im früheren Drama *Othello* benutzt, und zwar in den afrikanischen Erzählungen, in denen „Anthropophagen, Völker[n], deren Kopf / Wächst unter ihrer Schulter“ (Bd. V, 18) [„The Anthropophagi, and men whose heads / Do grow beneath their shoulders“ (*Othello*, I.iii.144-45)] vorkommen. Dieses Beispiel zeigt die Übertragbarkeit prägnanter Metaphern und Bilder und konstituiert einen wichtigen Bestandteil des Prozesses, das Gegenüber zum Anderen zu machen (Boehmer 12-59).

Doch zurück zu Gonzalo und seinen Freunden, ihrer Kenntnis der alten Geschichten und Mythen, und ihrem Zusammentreffen mit dem Exotischen und Fremden. Einige Aspekte dieser Mythen glauben sie nun im seltsam anzusehenden Caliban wiederzuerkennen. Deshalb bezeichnen sie ihn als „monster“ (II.ii.30), „a strange fish“ (II.ii.27), a „devil“ (IV.i.188), a „hag-seed“ (I.ii.365), und „a freckled whelp hag-born“ (I.ii.283) [„Monster“, „ein seltsamer Fisch“ (Bd. VI, 122), „Teufel“, „Hexenbrut“ (Bd. VI, 107) und „ein scheckig Wechselbalg“ (Bd. VI, 105)] und bringen bald seine äußere Erscheinung mit seinem Verhalten in Verbindung: „Er ist so ungeschlacht in seinen Sitten / Als von Gestalt“ (Bd. VI, 153)⁵⁵. Neben der Figur des Caliban steuern aber auch die Hexe Sycorax, Calibans Mutter aus Algier, sowie das Geisterwesen Ariel zum Entstehen der exotisch-

⁵⁴ „When we were boys, / Who would believe that there were mountaineers / Dew-lapp'd like bulls, whose throats had hanging at 'em / Wallets of flesh? or that there were such men / Whose heads stood in their breasts? which now we find / Each putter-out of five for one will bring us / Good warrant of.“ (*The Tempest*, III.iii.43-49)

⁵⁵ „He is as disproportioned in his manners / As in his shape“ (V.i.291-92).

fremden Atmosphäre im Stück bei. Prospero, der selbsternannte, neue Herrscher über die Insel, versucht Kontrolle zu bekommen, indem er die ursprünglichen Bewohner gegeneinander ausspielt: da er Caliban des Widerstands und der Rebellion verdächtigt, sei es in Form einer Attacke auf seine unschuldige Tochter Miranda oder aber in Form von Komplottplänen gegen ihn, führt Prospero ein System der Überwachung, Unterdrückung und Bestrafung ein und betraut Ariel als Wächter und Handlungsausführender mit dessen Umsetzung. Dabei ist vor allem interessant, aber nicht überraschend, dass Prosperos wachsendem Argwohn bezüglich des einheimischen Calibans Anstrengungen vorangegangen waren, diesen zu „zivilisieren“, indem er ihm eine fremde Sprache und Kultur nahezubringen versuchte. Diese Betonung des eigenen, überlegenen linguistischen und kulturellen Hintergrunds seitens der Kolonisatoren wird von Shakespeare als unerlässlich, letztendlich aber doch wirkungslos dargestellt. So kommt es, dass Prospero Caliban schließlich auf der niedrigsten sozialen Ebene ansiedelt, mit den Trunkenbolden und Straftätern Stephano und Trinculo gleichsetzt und ihn als hoffnungslos verlorenes „thing of darkness“ (V.i.275) [„Geschöpf der Finsternis“ (Bd. VI, 153)] bezeichnet:

Ein Teufel, ein geborner Teufel ist's,
 An dessen Art Erziehung nimmer haftet,
 An dem die Mühe, die ich menschlich nahm,
 Ganz, ganz verloren ist, durchaus verloren;
 Und wie sein Leib durchs Alter garst'ger wird,
 Verstockt sein Sinn sich.⁵⁶

(Bd. VI, 142)

Jener Prozess, mit Hilfe dessen Caliban zum Anderen gemacht wird, nämlich seine Unterwerfung und Behandlung als potentieller Krimineller (hier als Vergewaltiger und Rebell gegen alle Autorität) ist vor dem Hintergrund zeitgenössischer kultureller Ängste zu verstehen, vor allem im Kontext jener Spannungen, die aus dem Gegensatz von vermeintlicher Neue-Welt-Barbarei und europäischer Zivilisiertheit entstanden. Shakespeares *Tempest* ist damit ein weiteres Stück, in dem das Exotisch-Fremde scheinbar zur Unterhaltung des Publikums vorgeführt, sehr wahrscheinlich aber aus tiefer liegenden, vielleicht unbewussten Gründen eingesetzt wird, aus Gründen, die wohl mit Sorge und Zweifel hinsichtlich der eigenen kolonialen Aktivitäten in Zusammenhang stehen. Es dürfte deshalb nicht überraschen, dass auch in diesem Stück das Anderssein sehr schnell unterdrückt bzw. in Schach gehalten wird, vor allem dadurch, dass es als defizitär und minderwertig dargestellt wird.

⁵⁶ „A devil, a born devil, on whose nature / Nurture can never stick; on whom my pains, / Humanely taken, all, all lost, quite lost; / And as with age his body uglier grows, / So his mind cankers.“ (*The Tempest*, IV.i.188-192)

Ergebnis

Die bereits einleitend geäußerte Vermutung, es könne eine enge Verbindung geben zwischen Repräsentationen der Unterschiedlichkeit und dem kulturellen Bedürfnis, sich selbst zu definieren, lässt sich anhand der vier ausgewählten Texte bestätigen. In jedem dieser Stücke lassen sich Aspekte isolieren, die für das damalige Theaterpublikum von Relevanz gewesen sein dürften. Shakespeares Dramen entstanden zu einer Zeit, als zentrifugale Kräfte ihren Einfluss auf zeitgenössische Gesellschaften ausübten und damit widersprüchliche Reaktionen hervorriefen. Während die Europäer im Ausland nach neuen Märkten und Kolonien suchten und dabei als Spanier, Portugiesen und Engländer in die Welt expandierten, wurden sie selbst in vieler Hinsicht immer engstirniger und xenophober. Ihr Wissen um Macht, Reichtum und Gelehrsamkeit anderer Völker, aber auch ganz generell die Zunahme an Information über Kulturen außerhalb Europas, führte seltsamerweise verstärkt zum Ausdruck europäischer und christlicher Überlegenheit, was sich anhand von zeitgenössischen Diskursen nachweisen lässt. Gerade an der Darstellung von Unterschiedlichkeit, etwa in der Beschreibung von Mohren, Neue-Welt-Bewohnern und Juden im Theater der Frühen Neuzeit können wir sehen, wie sich eine Sprache entwickelte, mit deren Hilfe ein Europa im Wandel sich selbst neu zu definieren suchte. In England nahm der bereits bestehende Druck unter Elisabeth I. noch zu, zum einen durch die Angst vor einer Invasion, da die Regenten katholischer Völker die Rechtmäßigkeit von Elisabeths Herrschaft und damit ihre politische Position anzweifeln, zum anderen durch das Nachfolgeproblem mangels eines Tudorerben. Während Entdeckungsreisen die Erschließung neuer Handelsrouten sowie das Zusammentragen neuer Reichtümer in Aussicht stellten, rechtfertigte gerade England seine Expansionsbestrebungen in der Welt mit idealistischen Begründungen, unter anderem mit dem Export des wahren, nämlich protestantischen Glaubens, aber auch mit dem Verbreiten europäischer und deshalb zivilisierter Verhaltensformen in vermeintlich zurückgebliebene und barbarische Gebiete der Erde. Zugleich brachte das Bedürfnis nach Stabilität in einer Zeit des Wandels die Engländer dazu, ihre eigene Gesellschaft näher zu beleuchten und zwang sie, sich selbst Disziplin aufzuerlegen, dabei jenes zu unterdrücken, was zwar verlockend, aber verboten war, und schließlich ihr Selbstbild zu bestärken, indem sie andere als minderwertig und negativ einschätzten. Rückblickend erscheint deshalb dieses gleichzeitige Sichöffnen und Sichverschließen dem Anderen gegenüber als notwendiger Schritt, eine neue Mitte zu finden zu einer Zeit, in der, wie der Dichter John Donne es ausdrückte, die Welt „in Trümmern war und aller Zusammenhalt weg“⁵⁷ (Ü: BG). Zu dieser Zeit jedoch konnte noch niemand vorhersehen, dass dieser erste Schritt in die Welt England zu einem Kolonialreich verhelfen würde, von dem man 300 Jahre später sagen würde, dass die Sonne in ihm nie untergehe.

⁵⁷ „Tis all in pieces, all coherence gone“, Donne, „First Anniversary“, Zeile 10.

Verwendete Literatur

Primärwerke

- Donne, John. „Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed”. In: *Seventeenth-Century Poetry: The Annotated Anthology*. Ed. Terence Dawson und Robert Scott Dupree. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994. 38-42.
- . „The First Anniversary: An Anatomy of the World” (Ausschnitt). In: *The New Oxford Book of Seventeenth Century Verse*. Ed. Alastair Fowler. Oxford: Oxford University Press, 1991. 113/114.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. [The Arden Shakespeare]. Ed. John Wilders. London: Routledge, 1995.
- . *The Merchant of Venice*. [The Arden Edition of the Works of William Shakespeare]. Ed. John Russell Brown. London: Methuen and Co Ltd, 1955.
- . *Othello*. [The Arden Edition of the Works of William Shakespeare]. Ed. M.R. Ridley. London: Methuen & Co Ltd, 1969.
- . *The Tempest*. [The Arden Edition of the Works of William Shakespeare]. Ed. Frank Kermode. London: Methuen & Co Ltd, 1954.
- . *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. Levin Schücking. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Darmstadt: Tempel, 1955.
- Wilmot, John. *The Complete Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*. Ed. David M. Vieth. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

Sekundärliteratur

- Bartels, Emily C. „Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race”. *Shakespeare Quarterly* 41.4 (1990): 433-52.
- Barthelemy, Anthony. *Black Face Malignd Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.
- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Cohwig, Ruth. „Blacks in English Renaissance Drama”. *The Black Presence in English Literature*. Ed. David Dabydeen. Manchester: Manchester University Press, 1985. 1-25.
- D’Amico, Jack. *The Moor in English Renaissance Drama*. Tampa: University of South Florida Press, 1991.
- Demaray, John G. *Shakespeare and the Spectacles of Strangeness: The Tempest and the Transformation of Renaissance Theatrical Forms*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.

- Jones, Eldred. *Othello's Countrymen: The Africans in English Renaissance Drama*. London: Oxford University Press, 1965.
- Kristeva, Julia. *Fremde sind wir uns selbst. (Etrangers à nous-mêmes)*. Übers. Xenia Rajewsky. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Lomba, Ania. *Gender, Race, Renaissance Drama*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- . *Shakespeare, Race, and Colonialism*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Mannoni, Octave. *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*. Trans. P. Poesland. London: Methuen, 1959.
- Rosen, Alan. „The Rhetoric of Exclusion: Jew, Moor, and the Boundaries of Discourse in *The Merchant of Venice*.” *Race, Ethnicity, and Power in the Renaissance*. Ed. Joyce Green MacDonald. London: Associated United Presses, 1997. 67-79.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Waddington, Raymond. „Rewriting the World, Rewriting the Body”. *The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600*. Ed. Arthur F. Kinney. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 287-309.
- Womack, Peter. „The Writing of Travel”. *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Ed. Michael Hattaway. Oxford: Blackwell, 2000. 148-161.

Dagmar Dreyer

Zwischen Alter und Neuer Welt: Shakespeares *Sturm*

1. Einleitung

Der Sturm, so konstatiert David Scott Kastan, sei viel offensichtlicher ein Stück über europäische dynastische Belange als über europäische koloniale Aktivitäten (231). Über eine solche Bewertung gehen Forschungsmeinungen naturgemäß weit auseinander. Hier wird zunächst auf beide Aspekte eingegangen, zum einen auf die Störung und Wiederherstellung gesellschaftlicher Ordnung mit Bezug auf die Alte Welt. Zum anderen auf Shakespeares explizite Referenzen auf die Neue Welt, die im Zusammenhang mit kolonialen Eroberungs- und Entdeckungsreisen zu verstehen sind. In dieser Terminologie, das nur am Rande, umfasst die Alte Welt Europa, Afrika, Asien – also die Kontinente, die den Europäern vor der Entdeckung Amerikas bekannt waren (im *Sturm* selbst primär Europa) –, die Neue Welt Nord- und Südamerika.

Dann wird die Figurenkonstellation Prospero – Caliban im Detail betrachtet, da diese von besonderem Interesse für postkoloniale Lesarten und ,Um-

Schreibungen‘ ist, die in ihr das Symbol schlechthin für das Verhältnis zwischen Unterdrücker und Unterdrücktem sehen. Zu diesem postkolonialen Kontext werde ich einen Überblick geben, dabei auch einen kurzen Ausflug in den theoretischen Bereich unternehmen. Abschließend wird das zu diesem Aspekt Skizzierte am Beispiel einer karibischen Shakespeare-Adaptation – Aimé Césaire, *Ein Sturm* (1969) – näher erläutert.

2. Shakespeare, *Der Sturm* (1610/11)

2.1 Alte Welt: Macht und (Un-)Ordnung

Die Macht-Verstrickungen der ‚Alten Welt‘ erläutert Prospero seiner Tochter Miranda in der zweiten Szene des ersten Akts – im Anschluss an die eröffnende Sturmszene – und liefert somit auch den Zuschauern die für die Handlung wesentliche Vorgeschichte. Demnach wurde Prospero, der rechtmäßige Herzog von Mailand, zwölf Jahre zuvor von seinem machtgierigen Bruder Antonio gestürzt. Zu diesem Zweck hatte sich Antonio mit Alonso, dem König von Neapel, verbündet. Prospero und Miranda (damals ein dreijähriges Kind) wurden auf einem kaum noch funktionsfähigen Schiff in den vermeintlich sicheren Tod geschickt, doch sie strandeten auf der Insel, dem jetzigen Schauplatz, und überlebten. Der von Prospero eingangs heraufbeschworene Sturm bringt die an seinem Umsturz wesentlich Beteiligten, Antonio, Alonso, dessen Bruder Sebastian, außerdem seinen Sohn Ferdinand sowie einige Höflinge ebenfalls auf die Insel. Diese ‚Notlandung‘ wiederum erfolgt auf ihrer Heimfahrt von Tunis; dort hatte kurz zuvor die Hochzeit von Alonsos Tochter Claribel mit dem König von Tunis stattgefunden. Somit lässt sich vorerst festhalten, dass die Schiffbrüchigen in diesem Zusammenhang keine kolonialen Intentionen hegen (vgl. Kastan 231).

Geographisch befindet sich die von Shakespeare interessanterweise als „unbewohnt[]“ bezeichnete Insel (vgl. *Dramatis Personae*) folglich im Mittelmeer, irgendwo zwischen Italien und Afrika. Die Herrschaftsbereiche, um die es in erster Linie geht, Mailand und Neapel, sind aber klar in der ‚Alten Welt‘ verortet. Damit eng verbunden, werden Rebellion und Usurpation (durch Antonio) als wesentliche Themen eingeführt.⁵⁸

⁵⁸ Mailand und Neapel stehen darüber hinaus jedoch stellvertretend als Beispiele für autonome Herrschaftsbereiche, so dass eine allgemeine Lesart ebenfalls möglich ist und man von konkret politischen Assoziationen durchaus abstrahieren kann. In diesem Sinne heben Vaughan und Vaughan die dem Stück zugrunde liegenden menschlichen Beziehungen hervor, nämlich zwischen Vater und Tochter, König und Untergebenen sowie zwischen Herr und Diener, und die sich daraus ergebenden Wechselwirkungen von ‚Freiheit und Einschränkung, Gehorsam und Rebellion, Autorität und Tyrannei‘ (Vaughan und Vaughan, *Tempest* 73-74).

Im zweiten Akt fasst Antonio (der unrechtmäßige Herzog von Mailand) den Plan, seine politische Macht weiter auszubauen und seinen einstigen Verbündeten Alonso, dem Mailand nun untergeordnet ist, zu ermorden. Dazu stiftet Antonio Alonsos Bruder Sebastian an, der sich an ihm ein Beispiel nehmen will:

Mein Freund,
Dein Fall zeigt mir den Weg: wie du zu Mailand,
Komm' ich zu Napel.

(II, 1, 290-92)⁵⁹

Der Königsmord wird jedoch von Ariel, dem ‚dienstbaren Geist‘ Prosperos, vereitelt, der die potentiellen Opfer rechtzeitig weckt. Auch hier, so sehen wir, geht es nicht die Eroberung von Neuland, sondern um eine Neuaufteilung italienischer Königreiche, mithin um europäische Machtinteressen.

In Akt III lässt Prospero ein Festessen für die bislang von seiner Anwesenheit nichts ahnenden ‚Gäste‘ auffahren, um sie dann von Ariel an ihre Verbrechen erinnern zu lassen. Während er damit zumindest bei Alonso Gewissensbisse auslöst, rüsten sich Antonio und Sebastian für ihren ‚Staatsstreich‘. Gonzalo kommentiert dies unter Bezugnahme auf die Schuld, die die Verräter durch ihre damalige Tat bereits auf sich geladen haben:

Sie alle drei verzweifeln; ihre große Schuld,
Wie Gift, das lang' nachher erst wirken soll,
Beginnt sie jetzt zu nagen. Ich ersuch euch,
Die ihr gelenker seid, folgt ihnen nach,
Und hindert sie an dem, wozu der Wahnsinn
Sie etwa treiben könnte.⁶⁰

(III, 3, 105-110)

Seine Rede illustriert die destruktiven Auswirkungen einer so tiefgreifenden Störung der herrschenden Ordnung auf die Täter selbst und beendet den dritten Akt. Erst im fünften Akt sehen wir König und Gefolgsleute wieder, hier werden sie nun explizit als Gefangene Prosperos bezeichnet; er gibt sich ihnen schließlich zu erkennen, erinnert sie nochmals an das von ihnen begangene Unrecht, vergibt ihnen jedoch, obgleich nur Alonso echte Reue zeigt. Der in unserem Kontext

⁵⁹ „Thy case, dear friend, / Shall be my precedent; as thou got'st Milan, / I'll come by Naples.“ (II, 1, 292-94) – Die englischen Zitate sind der von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan herausgegebenen kritischen Arden-Edition entnommen, die deutschen Zitate der von L.L. Schücking herausgegebenen Rowohlt-Ausgabe in der Übersetzung von Schlegel und Tieck. So erklären sich gelegentliche Abweichungen in den Versangaben. Bei Übereinstimmung erfolgt die Zitatangabe nach der deutschen Übersetzung.

⁶⁰ „All three of them are desperate: their great guilt, / Like poison, given to work a great time after, / Now 'gins to bite the spirits. I do beseech you, / That are of suppler joints, follow them swiftly, / And hinder them from what this ecstasy / May now provoke them to.“

zentrale Aspekt ist die Wiederherstellung der Ordnung; Prospero wird als rechtmäßiger Machthaber re-installiert.

Aber auch auf einer weiteren Ebene wird die Versöhnung zwischen Mailand und Neapel besiegelt, nämlich durch eine Heirat der beiden Kinder und Erben, Miranda und Ferdinand, die sich bei ihrem ersten Zusammentreffen prompt ineinander verliebten.

Gehen wir kurz zurück zum ersten Akt, so sehen wir nicht nur Mirandas naives Staunen über den dritten Mann, dem sie – neben Prospero und Caliban – je in ihrem Leben begegnet ist, sondern auch Prosperos Strategie, die beiden einem Liebestest zu unterziehen:

Eins ist des anderen ganz: den schnellen Handel
Muß ich erschweren, daß nicht leichter Sieg
Den Preis verringere.⁶¹

(I, 2, 450-52)

Zu diesem Zweck betont er Ferdinand gegenüber seine Macht, behandelt ihn äußerst unfreundlich, bezichtigt ihn, ein Spion und Verräter zu sein und lässt ihn körperlich hart arbeiten. Doch schon am Anfang des vierten Aktes belohnt er Ferdinand für seine Mühen, indem er ihm Miranda wie einen Preis ‚überreicht‘:

[...] du
Hast die Probe wunderbar bestanden.
Hier vor des Himmels Angesicht bestät'ge
Ich dies mein reich Geschenk [...]
Als Gabe denn und selbsterworbnes Gut,
Würdig erkauf, nimm meine Tochter.⁶²

(IV, 1, 6-8 und 13-14)

Man beachte das Vokabular, das diese ‚Transaktion‘ beschreibt und Miranda gleichsam zum Objekt degradiert (vgl. Singh 214-15). Schlagen wir den Bogen wieder zur Versöhnungsszene im letzten Akt. Von Bedeutung ist die enge Verzahnung von privatem und politischem Kontext, der Liebeshandlung also und ihrer Funktion für eine dynastische Stabilisierung zwischen zwei vormals ungleichen Mächten (durch den Umsturz war ja Mailand gegenüber dem verbündeten Neapel tributpflichtig geworden). „Die Staats- und Gesellschaftsordnung, die am Ende von *The Tempest* wiederhergestellt wird,“ konstatiert Kullmann, „beruht auf dem Prinzip der Erbmonarchie und der auf dem Institut der Ehe basierenden Familie.“ (102)

⁶¹ „They are both in either's powers, but this swift business / I must uneasy make, lest too light winning / Make the prize light.“ (I, 2, 451-53)

⁶² „[...] thou / Hast strangely stood the test. Here, afore heaven, / I ratify this my rich gift [...] / Then as my gift and thine own acquisition / Worthily purchased, take my daughter.“

Werfen wir einen Blick auf den historischen Hintergrund zur Entstehungszeit des Stücks (1610/11), so können wir eine weitere Parallele zur ‚Alten Welt‘ und ihren politisch-dynastischen Belangen ziehen. Diese stellten in der Tat ein wichtiges Thema dar, beispielsweise im Hinblick auf den seit 1603 regierenden britischen King James I (Jakob I) und dessen Bestrebungen, „für seine Kinder politisch vorteilhafte Heiraten“ im Sinne diplomatischer Beziehungen zu europäischen Mächten zu initiieren (Kullmann 101). Seine Tochter Elizabeth verheiratete er mit dem ‚ausländischen‘ protestantischen Prinzen Friedrich V. von der Pfalz. Diese Verbindung, deren Vorbereitungen bereits vor 1610 begannen, die aber erst 1613 stattfand und zu deren Feier *Der Sturm* aufgeführt wurde, bezeichnet Kastan als ‚Politik mit anderen Mitteln – wie alle königlichen Hochzeiten‘ (233); politisch-nationale Interessen standen in der Regel klar im Vordergrund, so eben die (Wieder-)Herstellung friedlicher Beziehungen, auch und gerade über konfessionelle Gegensätze hinweg (vgl. Kastan 232-34; Kullmann 101; Vaughan und Vaughan, *Tempest* 37-38).

2.2 Referenzen auf die Neue Welt

Wenden wir uns nun den Referenzen hinsichtlich der ‚Neuen Welt‘ zu. Welche Anhaltspunkte liefert uns Shakespeares Text? Der Schauplatz selbst, so hatten wir gesehen, ist nicht etwa im Atlantik, sondern im Mittelmeer angesiedelt und kann somit zunächst einmal nicht unmittelbar mit Amerika (einschließlich karibischer Inseln) als Neuer Welt identifiziert werden. Dennoch finden die Bermuda-Inseln im Nord-Atlantik Erwähnung; Ariel evoziert die „stürmischen Bermudas“ (I, 2, 229) als einen Ort, an dem er magische Zutaten beschaffte und illustriert auf diese Weise verschiedene zeitgenössische Konnotationen: mit heftigen, für Schiffe gefährlichen Stürmen, aber auch mit Zauberei und allerlei furchteinflößenden Dingen – in diesem Sinne galten die Bermudas übrigens als ‚Teufelsinseln‘⁶³, und in gewisser Weise ist das durchaus auch für Prosperos bzw. Calibans Insel zutreffend.

Als Alonso, Antonio, Sebastian und Gonzalo einen Teil dieser Insel erkunden, u.a. um den Rest ihrer Mannschaft und insbesondere Ferdinand wiederzufinden – Alonso befürchtet, sein Sohn sei ertrunken –, gibt ihnen das von Prospero inszenierte Bankett mit seiner „liebliche[n] Musik“ und seinen „seltsame[n] Gestalten“ (III, 3, 19) Anlass zur Verwunderung. Diese drückt sich in Bezugnahmen auf mythologische Wesen, teils Reiseberichten entnommen, aus. Nun, sagt Sebastian, könne er glauben, dass es auch Einhörner gebe und dass in Arabien Phoenixe existierten. Gonzalo erwähnt Erzählungen von Menschen, deren Kopf in ihrer

⁶³ In der Annotation der Arden-Ausgabe heißt es dazu: William Strachey „with a touch of hyperbole, called Bermuda ‘the dangerous and dreaded ... Ilands’, notorious for ‘tempests, thunders, and other fearfull objects ... seene and heard about them’, and known as the ‘Devil’s Ilands’“ (Vaughan und Vaughan, *Tempest* 165).

Brust sitzt (III, 3, 46-47), und bezieht sich damit auf phantastisch-monströse Darstellungen von ‚Wilden‘ und Menschenfressern, etwa in den Reiseschilderungen Mandevilles aus dem 14. Jahrhundert (vgl. Kermode xxxii).

Konfrontiert mit Caliban, weiß Trinculo nicht so recht, was er mit dem merkwürdigen, ‚missgestalteten‘ Wesen anfangen soll; er ordnet es zunächst irgendwo zwischen Fisch, Monster und Mensch ein und denkt auch gleich daran, wie er aus dessen Zurschaustellung in seiner Heimat Profit schlagen könnte, denn „(...) jedes fremde Tier macht dort seinen Mann: wenn sie keinen Deut geben wollen, einem lahmen Bettler zu helfen, so wenden sie zehn dran, einen toten Indianer zu sehen.“ (II, 2, 30-32) [„[...] any strange beast there makes a man. When they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian.“].

Seit 1576 wurden im Zuge der Nordamerika-Expeditionen des englischen Seefahrers Martin Frobisher (etwa auf der Suche nach der Nordwestpassage) immer wieder sogenannte Eingeborene (‚Indianer‘ bzw. Inuit) nach England gebracht und dort gegen Geld ausgestellt (Vaughan und Vaughan, *Tempest* 208-09). Wieder gibt uns der Text also eher beiläufig einen Hinweis in Richtung kolonialer Unternehmungen der Zeit, doch wird auch klar, dass Trinculo Caliban nicht wirklich für einen ‚Indianer‘, sondern für ein ‚Monster‘ hält.⁶⁴

Nicht zuletzt stellt der Name ‚Caliban‘ selbst eine Anspielung auf die Neue Welt dar, kann er doch als Anagramm von ‚cannibal‘ interpretiert werden, das etymologisch wiederum auf eine Form von ‚Carib‘ zurückzuführen ist und einen ‚wilden Bewohner der Neuen Welt‘ bezeichnet, der oftmals auch mit Kannibalismus assoziierte wurde (vgl. Kermode xxxviii; Vaughan und Vaughan, *Tempest* 31)⁶⁵. Michel de Montaignes Essay „Of the Caniballes“ über Indianerstämme in Brasilien – in der englischen Übersetzung von 1603 – ist hier als eine Quelle zu nennen (Schabert 479-80), die Shakespeare allerdings in einem anderen Zusammenhang zitiert. So entwirft Gonzalo die Utopie einer im Einklang mit der Natur lebenden Insel-Gemeinschaft, die offenbar einen Gegenentwurf zur europäischen Zivilisation intendiert (vgl. II, 1, 148-169) und Montaigne entnommen ist. Gleichzeitig aber führt er seine Vision *ad absurdum*, indem er sich selbst als Herrscher in einem solchen Szenario imaginiert.

⁶⁴ Ebenso wenig definiert Calibans Beschreibung ihn eindeutig (vgl. Kastan 230). Prospero etwa bezeichnet ihn als „scheckig Wechselbalg“ einer „blau-äugigen Hexe“, „gezeugt vom Teufel selbst“ (I, 2, 282; 269; 319-20). Während ältere Interpretationen dies als Bezug zu Vorstellungen der Alten Welt auffassen (vgl. Kermode xl), fokussieren jüngere Ansätze stärker die algerische Herkunft seiner Mutter Sycorax, die Tatsache, dass sie bereits schwanger war, bevor sie auf die Insel verbannt wurde, und den sich daraus ergebenden ‚Ursprung‘ Calibans in Afrika (vgl. Vaughan und Vaughan, *Tempest* 48).

⁶⁵ Die von Vaughan und Vaughan herausgegebene Arden-Edition verweist aber auch auf alternative Etymologien, u.a. auf ‚Calibia‘ als afrikanische topographische Bezeichnung nahe der Mittelmeerküste (vgl. 32).

Als letztes Beispiel für eine direkte Textreferenz zur Neuen Welt mag Calibans Nennung von Setebos dienen, einer Gottheit der patagonischen ‚Indianer‘, die im christlichen Verständnis dämonisiert wurde (vgl. Singh 216).

Diese Beispiele und ihre Erläuterungen sollten verdeutlichen, dass die relativ wenigen unmittelbaren Bezugnahmen auf die Neue Welt meist nur kurz ausfallen, überwiegend in Form von Namen (Bermudas, Setebos, Caliban-Kannibale). Sie stehen jedoch im Kontext eines breiten Diskurses europäisch-kolonialer Entdeckungs- und Eroberungsreisen, mit dem Shakespeare durchaus vertraut war. Folgende Quellen werden hier in der Regel aufgeführt: In Robert Edens *History of Travaile* (1577) findet sich die englische Übersetzung von Antonio Pigafettas Bericht über Magellans Südamerika-Umsegelung, 1519-22 (vgl. Vaughan und Vaughan, *Tempest* 40; Kermode xxxii). Sylvester Jourdain's *Discovery of the Bermudas* (1610) berichtet von der zufälligen Entdeckung der Bermudas 1609, als englische Schiffe auf der Fahrt in die Kolonie Virginia in einen Sturm gerieten und ein Schiff auf den Inseln strandete; ebenso William Strachey, *True Repertory of the Wrack* (im handschriftlichen Original von 1610; veröffentlicht 1625, vgl. Kermode xxvii).

Was sich ebenfalls abzeichnet, ist die Tendenz, europäische Identität mit teils monströs-grotesken Bildern von der Andersartigkeit fremder Völker zu kontrastieren (vgl. Singh 215; auf einen sehr ähnlichen Aspekt wird später noch eingegangen).

2.3 Prospero und Caliban

Insbesondere die Konstellation Prospero – Caliban hat ein weitreichendes Echo in der Rezeption von Shakespeares *Sturm* gefunden, scheint doch hier das Verhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisiertem prototypisch gefasst. Betrachten wir also Shakespeares Figurengestaltung und dazu einführend zwei Bilder aus dem 18. Jahrhundert (Füssli der Boydell Gallery entnommen), die Ähnlichkeiten in der Darstellung Prosperos und Calibans aufweisen (vgl. Abb. 1 und 2).

So wird Prospero als fast gottgleicher weiser alter Mann in Szene gesetzt, dessen Dominanz insbesondere bei Füssli zum Ausdruck zu kommen scheint; bei Hogarth und Füssli sieht man sehr schön den tierähnlichen Caliban respektive die Zwischenform zwischen Mensch und Tier. Hogarth betont seine ‚Missgestaltung‘; interessant sind in diesem Zusammenhang die Flossen-Füße, die wohl auf eine Verwandtschaft mit amphibischen Lebewesen hindeuten könnten.⁶⁶ Eine ausführliche Bildinterpretation, die darlegt, dass der erste Eindruck hinsichtlich Prosperos Rolle der Modifizierung bedarf, findet sich im Ausstellungskatalog zur Boydell Gallery (speziell im Artikel von Grant F. Scott).

⁶⁶ Im 19. Jahrhundert wurde Caliban symbolisch als Bindeglied in der evolutionären Entwicklung des Menschen aus ‚einer Art Wassertier‘ gesehen, so in Daniel Wisons *Caliban: The Missing Link* (1873), vgl. Vaughan und Vaughan, *Tempest* 91.

Abb. 1a. W. Hogarth, A Scene from *The Tempest*

Abb. 1b: Detail: Caliban

Abb. 2a. J. H. Füssli, *The Tempest* (Act I, Scene 2)

Abb. 2b: Detail: Caliban

Bevor Caliban bei Shakespeare die Szene betritt, findet ein Austausch zwischen Prospero und dem als Luftgeist konzipierten Ariel statt, der die Themen um Dienen, Unterwerfung und Freiheit bereits anschnidet. Ariel, von Prospero beordert, grüßt ihn mit „Heil, großer Meister!“ (I, 2, 189), erstattet detailliert Bericht über die sorgfältige Ausführung seines Auftrags, die Schiffsmannschaft durch den Sturm auf der Insel stranden zu lassen und zu zerstreuen und erhält dafür ausgiebiges Lob. Als Prospero aber andeutet, es gebe noch weitere Aufgaben zu erledigen, erinnert Ariel ihn an sein Versprechen, ihn im Gegenzug für seine Mühen freizulassen. Schlagartig ändert sich das Verhalten seines Gegenübers. Prospero sieht offenbar seine Autorität in Frage gestellt und adressiert Ariel nunmehr nicht nur als „boshaftes Ding“ und „mein[en] Sklav[en]“, sondern erinnert ihn daran, wie er ihn einst aus der Gefangenschaft der Hexe Sycorax – Calibans Mutter – befreite und droht, ihn bei weiterem ‚Murren‘ wiederum zwölf Jahre in einen gespaltenen Baum einzukeilen (vgl. I, 2, 257-97). Schon ein so geringfügiger Anlass wie Ariels minimales Aufbegehren – eigentlich eher eine Nachfrage – bringt Prospero also in Rage. Am Ende bedankt sich Ariel noch einmal für seine Jahre zurückliegende Befreiung, entschuldigt sich für seinen ‚Ungehorsam‘ und preist Prosperos Güte, als der ihm nun zusagt, ihn in zwei Tagen endgültig freilassen zu wollen. Dabei apostrophiert er ihn nicht weniger als dreimal als „master“ (Meister bzw. Herr), wodurch er seine Unterordnung betont. Dies also bildet den Auftakt zur Konfrontation von Prospero, Caliban und der ebenfalls anwesenden Miranda (die auch in den Bildern von Hogarth und Füssli in einer Dreierkonstellation zu sehen ist).

Prosperos Haltung Caliban gegenüber ist von vornherein deutlich herrischer und abwertend, Fragen werden weitgehend durch Imperative ersetzt, und die Bezeichnung „Sklave“ fällt fünfmal, etwa in der Anrede: „What ho, slave! Caliban, / Thou earth, thou: speak!“ (I, 2, 314-15) [„He, Sklave! Caliban! Du Erdkloß, sprich!“ (313-14)]. Oder: „Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon the wicked dam; come forth!“ (I, 2, 320-21) [„Du gift’ger Sklav, gezeugt vom Teufel selbst / Mit deiner bösen Mutter! komm heraus!“ (319-20)]

Beleidigungen und Flüche bestimmen den Beginn des Dialogs; zudem droht Prospero Caliban massiv mit körperlichen Schmerzen (Krämpfen, Stichen, Bissen) als Sanktionierungsmaßnahme und generiert sich auf diese Weise in der Tat recht drastisch als Unterdrücker. Es folgt Calibans berühmte Rede, in der er sich nach dem Tod seiner Mutter Sycorax als rechtmäßiger Besitzer der Insel präsentiert, der von Prospero erst ausgenutzt, dann unterworfen wurde:

Dieses Eiland

Ist mein, von meiner Mutter Sycorax,
Das du mir wegnimmst. Wie du erstlich kamst,
Da streicheltest du mich und hieltst auf mich
[...] da liebt’ ich dich,
Und wies dir jede Eigenschaft der Insel

[...]
 Fluch, daß ich's tat, mir! Alle Zauberei
 Der Sycorax, Molch, Schröter, Fledermaus, befall' euch!
 Denn ich bin, was ihr habt an Untertanen,
 Mein eigner König sonst; und staltt mich hier
 In diesen harten Fels, derweil ihr mir
 Den Rest des Eilands wehrt.⁶⁷
 (I, 2, 330-344)

Prospero aber hält dagegen, er habe Caliban mit Güte behandelt, bis der sich an Miranda vergreifen wollte (um die Insel mit kleinen Calibans zu bevölkern); er verstünde eben nur Schläge, nicht Milde. Hier greift nun Miranda selbst ein und spricht Caliban jede „Spur des Guten“ (I, 2, 352) ab; aus Mitleid habe sie ihn ihre Sprache lehren wollen, doch aufgrund seiner niederen, tierischen Natur sei das ein vergebliches Unterfangen gewesen. Caliban kontert, der Nutzen dieser Sprache sei für ihn lediglich, dass er fluchen könne. Am Ende dieser Auseinandersetzung aber muss er sich fügen. Interessant ist dabei seine abschließende Bemerkung, er müsse gehorchen, da Prosperos magische Macht die bereits erwähnte Gottheit Setebos kontrollieren, bezwingen und zum „Vasallen“ (I, 2, 374) machen könne. Somit zieht er indirekt eine Parallele zu seinem eigenen Schicksal als nunmehr Abhängiger. Der thematische Aspekt des In-Besitznehmens und Beherrschens durch Prospero tritt hier klar zutage. Dazu gehört übrigens auch, dass Prospero keinerlei Parallelen zwischen seiner eigenen und Calibans Situation zieht; er selbst mag von seinem Bruder ‚enthront‘ worden sein, seinen Herrschaftsanspruch über die Insel gegenüber dem einheimischen Bewohner sieht er jedoch als Selbstverständlichkeit (vgl. Kastan 229).

Und obwohl sich Caliban von seinem Unterdrücker befreien will, geht es ihm nicht etwa um Freiheit an sich (trotz seines Schlachtrufes am Ende des zweiten Akts, „Freedom, high-day“ – „Heisa, heisa, Freiheit“), vielmehr wählt er neue Verbündete, denen er sich freiwillig unterwirft. Zu diesem Zweck bietet er seine Dienste ausgerechnet dem trinkfreudigen Butler Stephano sowie dem Narren Trinculo an (die ihn prompt betrunken machen), er umschmeichelt sie und präsentiert sich extrem unterwürfig: „Ich zeig' dir jeden fruchtbaren Fleck der Insel, Und will den Fuß dir küssen; bitte, sei mein Gott!“ (II, 2, 153-54)⁶⁸.

⁶⁷ „This island's mine by Sycorax, my mother, / Which thou tak'st from me. When thou cam'st first / Thou strok'st me and made much of me / [...] And then I loved thee / And showed thee all the qualities o'th isle / [...] / Cursed be I that did so! All the charms / Of Sycorax – toads, beetles, bats – light on you, / For I am all the subjects that you have, / Which first was mine own king; and here you sty me / In this hard rock, whiles you do keep from me / The rest o'th' island.“ (I, 2, 332-45).

⁶⁸ „I'll show thee every fertile inch o'th' island, / And I will kiss your foot. I prithee, be my god.“ (II, 2, 145-46)

Im Gegenzug sollen sie Prospero für ihn töten, wobei Caliban in seinen Instruktionen eine bemerkenswert gewalttätige Detailliertheit zeigt.⁶⁹ Diese Verschwörung entfaltet sich parallel zu den Plänen Antonios und Sebastians, auch sie wird jedoch von Ariel belauscht und abgewendet, indem er Prospero warnt. Desse Zorn darüber entlädt sich plötzlich mitten in dem von ihm inszenierten allegorischen Spiel zur Verlobung von Ferdinand und Miranda, das er prompt abbricht. Seine Charakterisierung von Caliban bringt dabei den Gegensatz zwischen negativ verstandener, deformierter, wilder Natur und Erziehung, letztlich Zivilisation (exemplifiziert auch in Prosperos Büchern) auf den Punkt:

Ein Teufel, ein geborner Teufel ist's,
An dessen Art Erziehung nimmer haftet,
An dem die Mühe, die ich menschlich nahm,
Ganz, ganz verloren ist, durchaus verloren.⁷⁰
(IV, 1, 188-191)

In diesem Sinne scheinen die beiden Figuren zwei Extrempole zu repräsentieren, doch werden allzu einfache Grenzziehungen im Stück unterlaufen, wodurch die Charakterzeichnung an Ambivalenz gewinnt. Caliban wird eben nicht nur als wild, missgestaltet und fluchend beschrieben, sondern auch als empfänglich für Schönheit und Musik. In gewisser Weise ist er sogar Miranda in seiner Naivität und seinem Staunen über die gestrandeten ‚Eindringlinge‘ ähnlich.⁷¹ Auch sein Wunsch, mit ihr, der einzigen Frau, die er außer seiner Mutter kennengelernt hat und von der er sehr angetan ist, Nachkommen zu zeugen, muss nicht notwendigerweise Bösartigkeit und Verdorbenheit entspringen (vgl. Singh 214-215). Bösartigkeit und Verdorbenheit, Korruption durch ungezügelter Machtgier findet sich vor allem in Antonio, der derselben Welt entstammt wie Prospero (vgl. Kermodé lii-liii). Er hat sich unrechtmäßig an die Macht gebracht und plant, sie durch einen Mord noch auszubauen, Caliban dagegen will sich von einem Tyrannen befreien, dessen Herrschaft über die Insel er als unrechtmäßig empfindet. Dass er dafür bereit ist, die erstbesten Dahergelaufenen als neue ‚Herren‘ zu betrachten und zu vergöttern, lässt ihn als ‚Sklave von Natur aus‘ erscheinen.⁷² Am Ende aber zeigt Caliban Ein-

⁶⁹ „[...] There thou mayst brain him, / Having first seized his books, or with a log / Batter his skull, or paunch him with a stake, / Or cut his wezand with thy knife.“ (III, 2, 88-91) [„(...) da kannst ihn würgen, / Hast du erst seine Bücher; mit ’nem Klotz / Den Schädel ihm zerschlagen, oder ihn / Mit einem Pfahl ausweiden, oder auch / Mit deinem Messer ihm die Kehl’ abschneiden.“ (III, 2, 95-100)]

⁷⁰ „A devil, a born devil, on whose nature / Nurture can never stick; on whom my pains / Humanely taken – all, all lost, quite lost!“ (IV, 1, 188-190)

⁷¹ Generell werden jedoch die Unterschiede hervorgehoben, so beispielsweise von Schabert: „Mirandas naive Unschuld und Güte kontrastiert mit Calibans unversöhnlicher Wut, Ferdinands keusche Liebe mit Calibans ungezügelter Sexualität.“ (482)

⁷² Dies könnte jedoch auch die Folge der jahrelangen Unterdrückung durch Prospero sein, ist Caliban doch anfangs durchaus Herr seiner Insel. Auf diesen Aspekt werde ich im Zusammen-

sicht und bittet Prospero – anders als Antonio und Sebastian – um Verzeihung; er wird auf der Insel zurückbleiben. Mirandas berühmter Ruf des Erstaunens beim Anblick der versammelten ‚Mannschaft‘,

O Wunder!
Was gibt's für herrliche Geschöpfe hier!
Wie schön der Mensch ist! Wackre neue Welt,
Die solche Bürger trägt!⁷³ (V, 1, 181-184)

entbehrt nicht einer gewissen Ironie, bedenkt man, dass zumindest drei der Anwesenden sich der Rebellion und Usurpation schuldig gemacht haben, zwei davon skrupellos noch ein weiteres schwerwiegendes Verbrechen begehen wollten und keinerlei Reue zeigen.

Schließlich haben wir gesehen, dass Prospero – entgegen einer langen Darstellungstradition als wohlwollender weiser Mann (vgl. Vaughan und Vaughan 24) – keinesfalls nur positiv gezeichnet ist.⁷⁴ Sein Umgang mit Caliban mag der Enttäuschung über das Versagen seiner Erziehungs- und Zivilisierungsversuche geschuldet sein, doch präsentiert er sich hier in der Tat tyrannisch. Prosperos magische Künste werden zwar mit der schwarzen Magie der Hexe Sycorax positiv kontrastiert, haben jedoch auch dazu geführt, dass er über seine Bücher die Herrscherpflichten vernachlässigte und seinen Sturz somit erleichterte; überdies enthalten sie durchaus dunklere Aspekte (vgl. Vaughan und Vaughan, *Tempest* 25; Greenblatt 231). So schwört er der ‚Zauberei‘ im letzten Akt ab. Wie sich zeigt, hat die Kontrolle, die Prospero während der Dramenhandlung über seine Untergebenen, Feinde, sogar seine Tochter und Ferdinand ausübt – häufig wird er selbst als „Regisseur“ gesehen (Schabert 480) –, ihre problematischen Seiten.

3. Postkolonialer Kontext

Verlassen wir nun das frühe 17. Jahrhundert und machen einen gewaltigen zeitlichen Sprung zu den sogenannten postkolonialen Literaturen, denjenigen

hang mit dem Konzept des kolonialen Diskurses und der Besprechung von Césaires *Sturm* eingehen.

⁷³ „O wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in't.“ (V, 1, 181-184)

⁷⁴ Vaughan und Vaughan skizzieren den Wandel im Verständnis der Prospero-Figur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert und betonen Prosperos manipulativen Charakter (*Tempest*, 24). Vgl. auch Kastan zu Prosperos magischen Künsten, die nicht länger im Dienste ‚wohlwollender Zivilisation‘ gesehen werden, sondern – im postkolonialen Kontext – als Machtinstrumente eines Kolonisatoren: „In our anxious postcolonial moment, the power of Prospero's art, once confidently viewed as benevolently civilising, has become the coloniser's technology of domination and control.“ (227-28) Dagegen betonen ältere Interpretationen den Gegensatz zwischen der von Prospero verkörperten Magie bzw. Kunst als der Welt der Zivilisation zugehörig und Calibans deformierter und korrumpierter Natur, vgl. etwa Kermode xxxviii-xliii.

englischsprachigen Literaturen also, die in den Kolonien des Britischen Empires vor und nach ihrer Unabhängigkeit entstanden sind bzw. natürlich noch immer entstehen, etwa in Indien respektive Südasien, Afrika oder in den ehemaligen ‚weißen Siedlerkolonien‘ wie Kanada, Australien und Neuseeland. Die Begriffe der postkolonialen, ‚Neuen Englischsprachigen‘ oder auch ‚Anglophonen Literaturen‘ werden – mit leicht variierenden Schwerpunkten – mehr oder minder synonym verwendet. Mag der Terminus ‚post-kolonial‘ eine Nachzeitlichkeit in Bezug auf Kolonialismus suggerieren, so wird er doch in der Regel in einem weiteren Sinne verwendet, insbesondere in einem der zentralen Texte über postkoloniale Theorie und Literaturen, *The Empire Writes Back* (etwa *Das Empire schreibt zurück*) von 1989. Dort heißt es:

Wir benutzen den Begriff ‚post-kolonial‘ (...), um damit alle vom imperialen Prozess beeinflusste Kultur vom Moment der Kolonisierung an bis zum heutigen Tag zu bezeichnen. Und zwar (sehr frei übersetzt) weil es noch immer Auswirkungen des Kolonialismus respektive kolonial motivierte Aktivitäten gibt. (Ü: DD)⁷⁵

Das Verhältnis zwischen Prospero und Caliban ist insbesondere in Zeiten der Entkolonialisierungsbestrebungen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts immer wieder kritisch in den Blick genommen worden, sah man in ihm doch die „zentrale ‚koloniale‘ Metapher“ (Zabus, „Calibanic Tempest“ 35) überhaupt für die Beziehung zwischen Kolonisator und Kolonisiertem (im Englischen etwas einfacher ‚coloniser and colonised‘).⁷⁶

Die erste kritische Studie zur Kolonialisierung, die sich Prosperos und Calibans als Prototypen bediente, wurde 1950 vom französischen Psychologen Octave Mannoni unter dem Titel *La psychologie de la colonisation* (*Die Psychologie der Kolonialisierung*) veröffentlicht; sie entstand unter Bezugnahme auf eine gescheiterte Rebellion in Madagaskar (damals französische Kolonie) in den Jahren 1947-48. Mannoni stellte die These auf, Caliban – als Repräsentant des kolonialiserten Subjekts – leide an einem tief verwurzelten Abhängigkeitskomplex und benötige daher die

⁷⁵ We use the term ‘post-colonial’ [...] to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression. (Ashcroft et. al. 2)

⁷⁶ Vaughan und Vaughan erläutern zwei diametral entgegengesetzte Sichtweisen Calibans in latein-amerikanischen und afrikanischen Adaptionen, namentlich als Symbol für die Schattenseiten herrschender imperialistischer Staaten oder, insbesondere in den letzten Jahrzehnten, als Symbol für den unterdrückten Einheimischen: „Authors who invoke *The Tempest* in Latin America or African contexts have differed drastically over whom or what Caliban symbolizes. Diametrical opposites are proposed: Caliban as exemplar of imperialist oppressors (the prevalent view in the late nineteenth and early twentieth centuries) or Caliban as emblem of oppressed natives (prevalent in recent decades). Advocates of the first approach found Shakespeare’s monster a handy image for everything gross and vicious in a domineering nation or social class – Yankee imperialism, for example, or European racism. [...]“ (Vaughan und Vaughan, *Caliban* 145)

Autorität eines kolonialen Beherrschers. Die Implikation, Caliban sei ein ‚williger Partner‘ im Prozess seiner eigenen Unterwerfung (Nixon, 564-65) – nun aber nicht länger nur auf Shakespeares Drama, sondern verallgemeinernd auf die Mentalität kolonialisierter Völker bezogen – stieß (wenig überraschend) auf heftige Kritik. Erste Reaktionen kamen vom Schriftsteller und Politiker Aimé Césaire sowie dem Psychologen Frantz Fanon, beide aus Martinique (einer Insel der Kleinen Antillen in der Karibik). Beide kritisierten Mannoni für seine Reduktion eines komplexen Prozesses auf zwei psychologische Typen mit komplementären Veranlagungen: d.h. herrschen wollen und beherrscht werden wollen (vgl. Nixon 562-65). Zugleich interpretierte Mannoni Caliban erstmals als Schwarzen bzw. Afrikaner (Vaughan und Vaughan, *Caliban* 159). Césaire publizierte seine Antwort auf Mannoni im selben Jahr, 1950, in *Discours sur le colonialisme (Diskurs über den Kolonialismus)* (Nixon 564). Darin argumentiert er unter anderem, dass Kolonialismus letztlich den Kolonisator ‚entzivilisiere‘, da seine Machtinstrumente auf brutaler physischer, aber auch psychischer Gewalt beruhten und ihn somit auf die Stufe der Barbarei stellten; Europa degradiere sich damit selbst (vgl. Kelley xi). Fanon geht in *Peau noire, masques blancs (Schwarze Haut, weiße Masken)* von 1952 einen Schritt weiter, wenn er feststellt: „[...] it is the racist who creates his inferior“, es sei also der Rassist, der das Stereotyp vom Unterlegenen, Minderwertigen konstruiere (Zabus, „Calibanic Tempest“ 37).

Das karibische und afrikanische Interesse an Shakespeares *Sturm* dominierte zu einer Zeit (seit den späten 1950ern), als eine weitangelegte nationale Befreiung als möglich und unmittelbar bevorstehend gesehen wurde. Ein besonderes Augenmerk galt dabei der Figur des Caliban, dessen Rolle radikal uminterpretiert wurde (vgl. Nixon 566). In diesem Rahmen war einer der ersten karibischen Schriftsteller George Lamming. In *Pleasures of Exile (Die Freuden des Exils)* von 1960, einem Text, der politische, textkritische und autobiographische Elemente mischt, benutzt Lamming Shakespeare, um über die Geschichte der Karibik, über Auswirkungen und Konsequenzen des Kolonialismus zu schreiben und sich zugleich der Aufmerksamkeit eines westlichen Lesepublikums zu versichern (vgl. Nixon 566-69). Im Kapitel „A Monster, a Child, a Slave“ („Ein Monster, ein Kind, ein Sklave“) unterzieht er die ersten beiden Szenen im ersten Akt des Dramas einer Lektüre, die beispielsweise die physische Erfahrung des Sturms und des resultierenden Schiffbruchs mit der Erfahrung afrikanischer Sklaven auf ihrem qualvollen Transport zu den karibischen Kolonien parallel setzt. Seine Interpretation der Shakespeareschen Figuren identifiziert Prospero als Imperialisten und Sadisten, Caliban u.a. als Opfer, aber auch proto-nationalistischen Führer. Überdies analysiert Lamming Prosperos vermeintliches ‚Geschenk der Sprache‘ an Caliban, das für diesen jedoch eher ein Gefängnis darstellt, ein Paradigma, innerhalb dessen er immer Prosperos Sklave bleiben wird. Dies ist lediglich eine grobe Skizzierung der von Lamming thematisierten Sachverhalte – auf einen weiteren Text aus dem

Zeitraum wird aber gleich noch ausführlicher eingegangen, und zwar auf die dramatische Adaptation des bereits erwähnten Aimé Césaire.⁷⁷

Zuvor ist aber ein kurzer Ausflug in die Gefilde postkolonialer Theorien notwendig; und zwar geht es um folgende zwei Aspekte: zum einen um eine Theorie kolonialen Diskurses (*Colonial Discourse*), zum anderen um das Konzept des *Writing Back* (Zurück- oder Gegenschreiben); beide sind relevant für Césaires Stück.

Theorien kolonialer Diskurse erforschen, grob gesagt, wie Repräsentationen und Wahrnehmungsweisen gezielt als Instrumente kolonialer Macht benutzt und eingesetzt werden, um kolonialisierte Völker in einer untergeordneten Position zu halten (McLeod, 17); dabei geht es immer wieder um den psychologischen Prozess der Internalisierung. John McLeod, der eine sehr lesenswerte Einführung zum Postkolonialismus geschrieben hat, zitiert zur Veranschaulichung den trinidadischen Schriftsteller Sam Selvon mit folgender Begebenheit aus dessen Kindheit. Selvon erinnert sich an einen einheimischen Fischer aus Trinidad, Sammy, der teilweise gelähmt war und von Kindern oft verspottet wurde. Eines Tages brachte Sammy einen Weißen mit, der ihm assistierte. Selvon beschreibt sein Unverständnis und seinen Ärger darüber, dass ein karibischer Fischer einen weißen Mann als Helfer engagiert hatte – das schien ihm grundfalsch, denn der Weiße sollte doch wohl der ‚Herr‘ sein, nicht Sammy. Selvon empfand beim Anblick diese weißen Mannes eine Sympathie und Bestürzung, die er noch nie für den gelähmten Sammy empfunden hatte. Mit dieser Anekdote will Selvon illustrieren, wie er als Kind gelernt hat, nicht-weiße Menschen als ‚minderwertig‘ und untergeordnet zu betrachten, also eine bestimmte Weltsicht respektive Ordnung der Dinge zu verinnerlichen, und dies wiederum zeigt uns sehr gut, wie Kolonialismus besonders effektiv funktionieren konnte (vgl. McLeod 17).

In diesem Zusammenhang ist natürlich Sprache eines der zentralen Instrumente, transportiert sie doch Weltsichten, Werte und Normen; mit Hilfe von Sprache ordnen und erklären wir uns die Welt. Der kenianische Schriftsteller Ngugi wa Thiong’o hat das folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

Sprache vermittelt Kultur, und Kultur vermittelt, insbesondere durch mündliche Überlieferung und Literatur, den gesamten Bestand an Werten, anhand derer wir uns selbst und unseren Platz in der Welt definieren. (Ü: DD)⁷⁸

⁷⁷ Weitere Beispiele für karibische und afrikanische Adaptionen sind Edward Brathwaites Gedichtband *Islands* (1969), George Lammings Roman *Water with Berries* (1971) und David Wallaces Drama *Do You Love Me Master?* (1971/77). – Englischsprachige kanadische *rewritings* fokussieren das Verhältnis zwischen Prospero und Miranda; vermutlich in Analogie zu Kanadas Status als weißer Siedlerkolonie sind hier nicht Sklaven von primärem Interesse, sondern die patriarchal dominierte Eltern-Kind-Beziehung (vgl. z.B. Zabuz, „Calibanic Tempest“ 42-45).

⁷⁸ „Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world.“ (wa Thiong’o 441)

Der Titel *Decolonising the Mind* (etwa *Entkolonialisierung des Bewusstseins*) von 1986 war Programm; wa Thiong'o war – zumindest zeitweilig – dazu übergegangen, nicht mehr auf Englisch, sondern in seiner Muttersprache Gikuyu zu schreiben.

Frantz Fanon, von dem bereits die Rede war, analysiert in *Schwarze Haut, Weiße Masken* die zerstörerischen Auswirkungen der Internalisierung auf das Selbstbild unterdrückter Menschen. Ihm zufolge, hat der koloniale Beherrscher die Definitionsmacht, er konstruiert die Identität des Kolonisierten; der wiederum übernimmt und verinnerlicht diese Identität. Dies kann soweit gehen, dass zu einer Art Bewusstseinsspaltung kommt, in der sich das kolonialisierte Subjekt selbst als Objekt betrachtet, sich selbst mit den Augen des Kolonisators als ‚das Andere‘ sieht, als inferior. Fanon führt als Beispiel den konstruierten Gegensatz zwischen dem ‚weißen Kolonisator‘ und dem ‚Negro‘/‚Neger‘ an. Ersterer wird als rational, zivilisiert und intelligent gesehen, letzterer repräsentiert dazu in Negation ‚das Andere‘: Irrationalismus, barbarische Wildheit, Dummheit. Aber, und das ist das von Fanon konstatierte ultimative Dilemma, der derart diskriminierte Schwarze kann noch so sehr weiße Erziehung, weiße Werte und die Sprache des Kolonialmacht übernehmen wollen – quasi eine weiße Maske aufsetzen –, er wird nie als gleichwertig akzeptiert werden (vgl. McLeod 19-21).⁷⁹ Soweit zunächst zum kolonialen Diskurs.

Was hat es nun mit *Writing Back* auf sich? Stellen wir uns eine weitere Dichotomie vor, nämlich zwischen Zentrum und Peripherie. Vom Britischen Empire aus gedacht, stellt Großbritannien das Zentrum dar, seine (Ex-)Kolonien (z.B. Indien, Afrika, Kanada) liegen dagegen an den Rändern. Diese räumliche Dimension kann nun aber wieder auf eine ganz andere Ebene verlagert werden, so dass englische Kultur (etwa der klassische Kanon englischer Literatur), englische Werte und natürlich die englische Sprache ebenfalls das ‚Zentrum‘ bestimmen und der Peripherie gegenüber als ‚überlegen‘ gewertet werden; sie repräsentieren den geltenden Maßstab (vgl. Ashcroft et. al. 3). In diesem Sinne bedeutet ‚Zurück- bzw. Umschreiben‘ schlicht, einen Perspektivenwechsel vorzunehmen, Repräsentationen des Zentrums dezidiert die Erfahrung und Stimme der Marginalisierten entgegenzusetzen, somit seine Dominanz in Frage zu stellen. Im Hinblick auf Literatur kann das geschehen, indem ein kanonisches Werk aus der Perspektive einer dort als marginalisiert und diskriminiert dargestellten Figur umgeschrieben wird. Bei dieser Grobskizzierung soll es jedoch bleiben; bei dem im folgenden vorgestellten Beispiel handelt es sich ebenfalls um ein *writing back* – eben zu Shakespeare –, das das ‚Wesen des Kolonialismus dramatisiert‘ (Zabus, *Tempests* 40): Aimé Césaires *Une tempête/Ein Sturm* (1969).

⁷⁹ Nach einem ganz ähnlichen Prinzip der Stereotypisierung funktioniert übrigens Edward Saids *Orientalism* (1978).

4. Aimé Césaire, *Une tempête/Ein Sturm* (1969)

Césaires Stück in drei Akten ist im Kontext eines ‚schwarzen Theaters‘ verortet („adaptation pour un théâtre nègre“) und weist zwei grundlegende Änderungen bereits in der Liste der *dramatis personae* auf: Ariel ist nun ein mulattischer, Caliban ein schwarzer Sklave. Anders als bei Shakespeare wird Prospero ‚Kunst‘ hier explizit mit kolonialem Expansionsstreben assoziiert (Akt I, Szene 2). Seine Bücher erschlossen ihm die Lage von Inseln, die er in Besitz zu nehmen gedachte, wobei ihm sein Bruder Antonio einen Strich durch die Rechnung machte und ihn zusammen mit Miranda auf der einer kleinen Insel aussetzte. Hier dient der von Prospero heraufbeschworene Sturm mehr oder minder der Ablenkung seiner Gegner von diesen Ländern: „Nous manigançâmes la tempête à laquelle tu viens d’ assister qui préserve mes biens d’outre-mer et met en même temps ces sacrépants en ma possession.“ (Césaire, *Tempête* 22)⁸⁰ [„Wir haben den Sturm entfesselt, den du mit ansehen konntest, der meine transozeanischen Besitzungen schützt und diese Spitzbuben zugleich in meine Hand bringt.“ (Césaire, *Sturm* 13)] Schlagwörter wie „transozeanische[] Besitzungen“ und, vorher, „zukünftige[s] Reich“ (12) fallen hier auf den ersten Seiten und illustrieren den veränderten Kontext. Entsprechend tritt Shakespeares Haupthandlungsstrang um die Verschwörung von Antonio und Sebastian in den Hintergrund und ist bereits am Ende des zweiten Akts aufgedeckt und ‚aufgelöst‘. Die Liebeshandlung um Miranda und Ferdinand folgt im Großen und Ganzen dem Shakespearschen Text; die Versöhnung zwischen Mailand und Neapel hat bei Césaire jedoch das Ziel, Prospero eine mächtige Allianz gegen den aufrührerischen Caliban zu verschaffen und ihn zu schützen. Aufgrund der neuen Kontextualisierung des Stücks kommt der Figurenkonstellation Prospero – Caliban – Ariel besondere Bedeutung zu.

Im ersten gemeinsamen Auftritt von Ariel und Prospero in Akt I, Szene 2, hat Ariel zwar ebenfalls sämtliche Befehle ausgeführt, ist von seiner Aufgabe jedoch angewidert. Anders als Shakespeares Luftgeist ist er in seinem Anliegen weniger vorsichtig: „Vous m’avez mille fois promis ma liberté et je l’attends encore.“ (*Tempête* 23) [„Tausendmal habt Ihr mir die Freiheit versprochen, und immer noch warte ich darauf.“ (*Sturm* 14)] Auch nach seiner Zurechtweisung zeigt er keine übertriebene Dankbarkeit und Unterwürfigkeit, denn er ist sich der Abhängigkeit, in die ihn seine Rettung durch Prospero gebracht hat, bewusst. Prospero ist aber in Gedanken bereits mit Caliban beschäftigt, mit dem er ‚ein Wörtchen zu reden hat‘, erscheint ihm sein schwarzer Sklave doch etwas zu ‚emanzipiert‘. Calibans erstes Wort unterstreicht diese Befürchtung, es ist der suahelische Begriff für Unabhängigkeit/Freiheit: „Uhuru“ (vgl. Zabus, „Calibanic Tempest“ 41). Suaheli ist die am weitesten verbreitete Verkehrssprache Ostafrikas; im Stück konnotiert sie eine ‚einheimische‘ schwarze Sprache; überdies assoziiert mit den z.T. bereits er-

⁸⁰ Da weder die französische Originalausgabe noch die deutsche Übersetzung Zeilenangaben enthalten, gebe ich die jeweiligen Seitenzahlen an.

folgreichen Unabhängigkeitsbestrebungen afrikanischer, aber auch karibischer Kolonien (vgl. Nixon 572). Ihre Verwendung durch Caliban ist als rebellische Geste gegen Prospero als Kolonisator und dessen Sprache beabsichtigt. Der nimmt prompt Anstoß an der „barbarischen Sprache“ (*Sturm* 15). Auch hier erfolgt ein Schlagabtausch von Beleidigungen, Drohungen und Flüchen, und auch hier verleiht Caliban seinem Anspruch als rechtmäßiger Inselbesitzer Ausdruck. Überdies bezeichnet er Prospero der Undankbarkeit, hat er ihn doch in die Geheimnisse der Insel eingeweiht. Inhaltlich deckt sich das soweit mit Shakespeares Caliban, allein der Ton ist ein völlig anderer, sarkastischer, mit dem er zu verstehen gibt, dass er Prospero durchschaut:

Gewiß doch! Anfangs hat der feine Herr mir schöngetan: mein lieber Caliban hier, mein guter Caliban dort! [...] Und jetzt kann ich dir gestohlen bleiben ... Caliban der Wilde! Caliban der Sklave! Bekanntes Rezept! Ist die Zitrone einmal ausgepreßt, wirft man die Schale weg. (*Sturm* 17)⁸¹

Noch deutlicher wird dies, als Caliban Prospero erklärt, er wolle nicht länger ‚Caliban‘ genannt werden, weil das nicht sein Name sei, sondern Ausdruck von Hass und Unterdrückung. Seine Alternative:

Nenne mich X. Das ist besser. Als sagte man: Mensch ohne Namen. Noch genauer, der Mensch, den man seines Namens beraubt hat. Du sprachst eben von Geschichte. Nun, das ist Geschichte, und eine berüchtigte dazu. Jedesmal, wenn du mich rufst, wird mich das an die grundlegende Tatsache erinnern, daß du mir alles bis hin zu meiner Identität gestohlen hast. Uhuru!⁸² (*Sturm* 19)

Das ist nicht nur ein starker Abgang, sondern verortet diesen modernen Caliban zudem klar im Kontext schwarzer amerikanischer Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre; wir denken etwa an Malcolm X, bis 1964 Wortführer der radikal-nationalistischen Organisation *Black Muslims* (respektive *Nation of Islam*) (vgl. Zabus, *Tempests* 47). Entsprechend begreift Prospero, dass er in Caliban einen Feind hat, gegen den er sich schützen sollte.

Zu Beginn von Akt II (Szene 1) findet eine Unterhaltung zwischen Ariel und Caliban statt, die die erwähnte historisch-politische Anspielung aufgreift und weiterführt. Hier kristallisieren sich zwei diametral entgegengesetzte Positionen heraus, als deren Vertreter die beiden Figuren fungieren, indem sie die Unterschiede zwischen gewaltlosen und radikalen Vertretern schwarzer Rechte reflektieren.

⁸¹ „C'est ça! Au début, Monsieur me cajolait: Mon cher Caliban par si, mon petit Caliban par là! [...] et maintenant je t'en fous ... Caliban la brute! Caliban l'esclave! Recette connue! L'orange pressée, on en rejette l'écorce!“ (*Tempête* 26)

⁸² „Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien ça, c'est de l'histoire, et fameuse! Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité! Uhuru!“ (*Tempête* 28)

Beide haben dasselbe Ziel, Freiheit, nur, wie Ariel es formuliert, unterschiedliche Methoden, sie zu erlangen. Ariel betont die Gemeinsamkeiten – „mais après tout nous sommes frères dans la souffrance et l’esclavage, frères aussi dans l’espérance“ (*Tempête* 35) [„doch schließlich sind wir Brüder, Brüder im Leiden und in der Sklaverei, Brüder auch in der Hoffnung“ (*Sturm* 23)] – und warnt Caliban vor Prosperos Rache, weil er es für seine Pflicht hält. Zugleich stellt er Calibans offen rebellische Haltung in Frage, glaubt er doch, gegen Prospero könne man nicht gewinnen. Caliban konfrontiert Ariel mit seinem Gehorsam und seiner Fügsamkeit, die ihm gerade nicht zu „Freedom now!“ (24) verhelfen wird. Während Caliban Gewalt propagiert, da er Prospero selbst für einen „Zerquetscher“ und „Zermalmer“ (26) hält, und eher den Tod wählen würde als Demütigung und Ungerechtigkeit zu ertragen, zieht Ariel es vor, Prospero zu ändern, ihm die Unrechtmäßigkeit seines Tuns bewusst zu machen und ihn auf diese Weise gleichsam zu einem Gewissen zu ‚erziehen‘.

Was folgt, ist eine Anspielung auf Martin Luther Kings berühmte „I have a Dream“-Rede von 1963 in Washington D.C., in der er die bestehende Diskriminierung und Segregation der Schwarzen anprangerte, aber auch seinem Traum von und seiner Hoffnung auf ein friedliches, gleichberechtigtes Amerika Ausdruck verlieh. Zitiert sei lediglich ein Ausschnitt:

Ich habe einen Traum, dass eines Tages auf den roten Hügeln von Georgia die Söhne von früheren Sklaven und die Söhne früherer Sklavenhalter miteinander am Tisch der Bruderschaft sitzen können. Ich habe einen Traum, daß sich eines Tages selbst der Staat Mississippi, ein Staat, der in der Hitze der Ungerechtigkeit und Unterdrückung verschmachtet, zu einer Oase der Freiheit und Gerechtigkeit verwandelt.

Ich habe einen Traum, dass meine vier kleinen Kinder eines Tages in einer Nation leben werden, in der man sie nicht nach ihrer Hautfarbe, sondern nach ihrem Charakters beurteilen wird.⁸³ (King 1999, 92)

Ariel formuliert seine Vision gewissermaßen im Kleinen, bezogen auf eine Gemeinschaft bestehend aus Caliban, ihm selbst, aber auch Prospero:

Wie oft hab ich davon geträumt, daß eines Tages Prospero, du und ich in brüderlicher Eintracht uns daran machten, eine neue wunderbare Welt aufzubauen, zu der ein jeder von uns seine ganz besonderen Fähigkeiten beitragen würde: Geduld, Vitalität und Liebe; Willenskraft und Strenge, von

⁸³ „I have a dream that one day on the red hills of Georgia the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of brotherhood. I have a dream that one day even the state of Mississippi, a state sweltering with the heat of injustice [...], sweltering with the heat of oppression, will be transformed into an oasis of freedom and justice. I have a dream [...] that my four little children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character.“ (King 2006, 558-59)

jenem leichten Traumgewölk zu schweigen, ohne das die Menschheit an Erstickung zugrunde ginge.⁸⁴ (*Sturm* 25)

Der Wunsch nach Gleichberechtigung und Integration, den Martin Luther King besonders eindringlich artikuliert, ist hier in der Gemeinsamkeit von ehemaligem Unterdrücker und ehemaligen Unterdrückten impliziert.

Es ist jedoch Caliban, der sich mit seinen Methoden durchsetzt. Im dritten und letzten Akt trifft er auf Stephano und Trinculo (Szene 2) – zur Erinnerung: bei Shakespeare geschah das bereits im zweiten Akt –, die ihn hier tatsächlich für einen ‚authentischen Indianer aus der Karibik‘ (*Tempête* 59-60) halten und sofort daran denken, ihn zu zivilisieren bzw. ihre ‚zivilisatorische Mission‘ – in Anlehnung an Rudyard Kipling könnte man sagen, die ‚Bürde des weißen Mannes‘ – zu erfüllen (*Sturm* 42). Auch hier schließt sich Caliban ihnen zunächst an, um mit ihrer Hilfe Prospero loszuwerden. Anders als Shakespeares Figur erkennt er jedoch sehr viel schneller, wie es um die Intelligenz seiner vermeintlichen Verbündeten bestellt ist und kommt zu dem Schluss, dass er den Gegner allein bekämpfen muss. Als der sich ihm allerdings mit entblößter Brust entgegenstellt, tötet Caliban ihn nicht; will er doch nicht zum Mörder werden an einem Feind, der sich nicht verteidigen kann. Dieses Zögern nutzt Prospero, um Caliban von Ariel gefangennehmen zu lassen. Damit ist die finale Konfrontation eingeleitet, denn die restlichen Seiten des Textes werden von Caliban und Prospero bestritten. Caliban lehnt ein Friedensangebot seines Gegners ab und wirft ihm in einer längeren Rede seine Unterdrückungspraktiken vor, die auf eine Internalisierung negativer Stereotype abzielen, das heißt: dem kolonialisierten Subjekt ein negatives Selbstbild einimpfen (wie von Frantz Fanon beschrieben).⁸⁵ Lassen wir Caliban selbst zu Wort kommen (Akt III, Szene 5):

Und du hast mich derart belogen, / belogen über die Welt, belogen über mich selbst, / daß du mir schließlich / ein Bild meiner selbst aufgezwungen hast: / Das Bild eines Unterentwickelten, wie du sagst, / eines Minderbemittelten, / so mich zu sehen, hast du mich gezwungen, / und dieses Bild, ich hasse es! Und es ist falsch!⁸⁶ (*Sturm* 62-63)

⁸⁴ „J’ai souvent fait le rêve exaltement, qu’un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur. Sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l’humanité périrait d’aphyxie.“ (*Tempête* 38)

⁸⁵ Denken wir zurück an Shakespeares Caliban, so ist es durchaus möglich, eine solche Internalisierung auch bei ihm zu konstatieren, die sich darin zeigt, dass er zwar von Prosperos Herrschaft befreit sein möchte, sich zu diesem Zwecke aber den Nächstbesten freiwillig unterwirft, seine Vorstellung von Freiheit also korrumpiert wurde (vgl. 2.3).

⁸⁶ „Et tu m’as tellement menti, / menti sur le monde, menti sur moi-même, / que tu a fini par m’imposer / une image de moi-même: / Un sous-développé, comme tu dis, / un sous-capable, / voilà comment tu m’as obligé à me voir, / et cette image, je le hais! Et elle est fausse!“ (*Tempête* 88)

Das Infragestellen bzw. aggressive Angreifen der Definitionsmacht des Herrschers stellt einen besonders deutlichen Akt des Widerstands dar, der zudem die Notwendigkeit eines Umschreibens der als ‚falsch‘ enttarnten Kolonialgeschichte betont. Konfrontiert mit Calibans Hass und seinen Drohungen, Prospero zu „fassen [zu] kriege[n]“ (62), letztlich mit seinem eigenen Scheitern, ändert dieser sein „Ich bedaure dich!“ (63) kurz darauf ab in ein „Nun denn, ich auch, ich hasse dich / Denn du hast mich / zum ersten Male / an mir selber zweifeln lassen.“⁸⁷ (64) Er hält es jedoch für seine Pflicht, auf der Insel zu bleiben, um sie lebensfähig zu halten (hier kommt offenbar wieder die ‚Bürde des weißen Mannes‘ zum Tragen), aber auch, um seine Herrschaft weiterhin ausspielen zu können. So bleibt er mit Caliban allein zurück und schwört, er werde fortan Gewalt mit Gewalt vergelten – dies deutet bereits an, dass seine Machtposition erheblich geschwächt ist. In einer Art Epilog sehen wir Prospero dann, Jahre später, alt, abgekämpft mit fahrigem Gesten und tonloser Stimme. Die Natur scheint sich gegen ihn verschworen zu haben, er fühlt sich von ihr bedroht (laut Caliban verkörpert er die ‚Anti-Natur‘), sogar das Klima ist kälter geworden, und er muss sein Feuer nun selbst schüren. Trotz hält er an seiner Mission fest: „Aber ich werde mich verteidigen ... Ich lasse mein Werk nicht zugrunde gehen ...! Ich werde die Zivilisation verteidigen!“⁸⁸ (*Sturm* 66) Doch in Anbetracht der Umstände ist klar, dass seine Macht (und seine Herrschaft über die Insel) längst gebrochen ist und er zunehmend senil und/oder wahnsinnig wird. *Ein Sturm* schließt mit Calibans: „DIE FREIHEIT OHÉ! DIE FREIHEIT!“⁸⁹ (*Sturm* 66), das einmal mehr unterstreicht, wie sich das Verhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisiertem gewandelt hat und letztlich Calibans Sieg über einen Prospero, der am Ende seiner Privilegien enthoben ist, suggeriert. Sein Aufstand verursacht den eigentlichen, titelgebenden Sturm im Stück und macht Caliban zum erfolgreichen, schwarzen Revolutionär (vgl. Zabus, *Tempests* 54).⁹⁰ Somit ist Césaires Drama – wie auch sein Protagonist – im politischen Kontext der Zeit klar verortet.

Im Zuge einer zunehmenden Aufweichung oder gar Überwindung postkolonialer Dichotomien mag das unmittelbar politisch motivierte Interesse an den kolonialen Implikationen von Shakespeares *Sturm* etwas abgeflaut sein (vgl. Nixon 577), doch findet eine imaginative Auseinandersetzung mit und Hinterfragung von diesem klassischen Werk der englischen Literatur mit veränderten – z.B. postmodernen oder feministischen – Schwerpunkten nach wie vor statt und zeugt von

⁸⁷ „Eh bien moi-aussi je te hais! / Car tu es celui par qui pour / la première fois j’ai douté de / moi-même.“ (*Tempête* 90)

⁸⁸ „Mais je me défendrai ... je ne laisserai pas périr mon œuvre...Je défendrai la civilisation!“ (*Tempête* 92)

⁸⁹ „LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ!“ (*Tempête* 92)

⁹⁰ „Caliban is at once Césaire’s mouthpiece, the embodiment of the concept of Négritude as well as the Afro-Caribbean and African American colonized subject. He also documents all to himself the shift from Caliban as native Indian/Caribbean/cannibal to Black African/colonised slave on to the triumphant Third World revolutionary of the late sixties.“ (Zabus, *Tempests* 54)

der Nachhaltigkeit eines ‚alten‘ Stücks in unserer ‚neuen‘ Welt des 20. und 21. Jahrhunderts.

Verwendete Literatur

Primärwerke

- Césaire, Aimé. *Une tempête. Adaptation de ‚La Tempête‘ de Shakespeare pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- . *Ein Sturm. Stück für ein schwarzes Theater*. Übersetzung von Monika Kind. Berlin: Wagenbach, 1970.
- . *A Tempest. Based on Shakespeare's The Tempest. Adaptation for a Black Theatre*. Translated from the French by Richard Miller. New York: TCG Translations, 2002.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Hg. Frank Kermode [1954]. Repr. 1990. London: The Arden Shakespeare, 1964.
- . *The Tempest*. Hg. Alden T. Vaughan und Virginia Mason Vaughan. Third Series. Repr. 2007. London: The Arden Shakespeare, 1999.
- . *Der Sturm*. Englisch und Deutsch. Hg. Levin L. Schücking. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. O.O. [Reinbek]: Rowohlt, 1962.

Sekundärwerke

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London; New York: Routledge, 1989.
- Greenblatt, Stephen. „Culture.“ Hg. Frank Lentricchia und Thomas McLaughlin. *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 1995. 225-232.
- Kastan, David Scott. „‚The Duke of Milan / And his Brave Son‘: Old Histories and New in *The Tempest*.“ Thorne 226-244.
- Kelley, Robin D.G. „Poetry and the Political Imagination: Aimé Césaire, Negritude and the Applications of Surrealism.“ Césaire, *A Tempest* vii-xvi.
- King, Martin Luther.
- Ich habe einen Traum*. Hg. Hans-Eckehard Bahr und Heinrich Grosse. Zürich; Düsseldorf: Benziger, 1999.
- . „Address to the March on Washington. August 28, 1963.“ Widmer 556-560.
- Kullmann, Thomas. *William Shakespeare: Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2005.
- Lamming, George. „A Monster, A Child, A Slave.“ George Lamming. *The Pleasures of Exile*. London: Allison & Busby, 1960. 95-117.

- McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: MUP, 2000.
- Nixon, Rob. „Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*.“ *Critical Inquiry* 13 (Spring 1987): 557-578.
- Pape, Walter und Frederick Burwick, Hg. *The Boydell Shakespeare Gallery*. Bottrop: Pomp, 1996.
- Schabert, Ina, Hg. *Shakespeare-Handbuch*. 3. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1992.
- Scott, Grant F. „To Play the King: Illustrations from *The Tempest* in the Boydell Shakespeare Gallery.“ Pape und Burwick 113-122.
- Singh, Jyotsna G. „Caliban versus Miranda: Race and Gender Conflicts in Post-colonial Rewritings of *The Tempest*.“ Thorne 205-225.
- Thorne, Alison, Hg. *Shakespeare's Romances: New Casebooks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Vaughan, Alden T. und Virginia Mason Vaughan. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: CUP, 1991.
- wa Thiong'o, Ngugi. „The Language of African Literature.“ Williams und Chrisman 433-455.
- Widmer, Ted, Hg. *American Speeches: Political Oratory from Abraham Lincoln to Bill Clinton*. New York: The Library of America, 2006.
- Williams, Patrick und Laura Chrisman, Hg. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York [u.a.]: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Zabus, Chantal. „A Calibanic Tempest in Anglophone and Francophone New World Writing.“ *Canadian Literature* 104 (1985): 35-50.
- Zabus, Chantal. *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave, 2002.

Shakespeares *Sommernachtstraum* und die Boydell Gallery

Was zeichnet den *Sommernachtstraum* aus, daß es sich lohnt, im Zusammenhang mit dem ambitioniertesten englischen Publikationsvorhaben des 18. Jahrhunderts darüber zu arbeiten? Die Boydell Gallery wurde schließlich mit dem expliziten Ziel gegründet, die englische Historienmalerei anzuregen und zu neuer Größe und Bekanntheit zu verhelfen (Bruntjen 70 f.; Hammerschmidt-Hummel 1996). Angesichts dessen wäre es doch sicher lohnender, beispielsweise *Macbeth* zu untersuchen, denn schließlich handelt es sich dabei um ein Drama mit historischem Hintergrund; auch die Historien Shakespeares wären von Interesse, da sie naturgemäß die angemessensten Sujets für eine Umsetzung in der Boydell Gallery stellen. Der *Sommernachtstraum* hingegen ist ein halbes Märchen, eine der frühen leichten Komödien Shakespeares. Die Boydell-Illustrationen dazu können insbesondere im Vergleich zu denen anderer Shakespeare-Stücke doch kaum von Bedeutung sein.

Diese Einwände sind durchaus berechtigt. Die Beschäftigung gerade mit dem *Sommernachtstraum* hat jedoch auch Vorteile: Fast jeder kennt das Drama, und es ist sicher nicht übertrieben zu behaupten, daß die Vorstellungen, die jeder sich beim Lesen macht, sehr unterschiedlich sind. Tatsächlich bietet das Stück in der Umsetzung auf der Bühne eine enorme Bandbreite an Möglichkeiten – vermutlich mehr als die meisten anderen Shakespeare-Dramen, wie die folgenden beiden Beispiele

zeigen sollen. Zwischen 2003 und 2006 wurde in den Herrenhäuser Gärten Shakespeares *Sommernachtstraum* in einer neuen Textversion von Heiner Lürig aufgeführt (Lürig/Kunze 2003). Die Kulisse im Herrenhäuser Gartentheater ist den Waldszenen des Dramas absolut angemessen; die realistische Umsetzung der Athener Akropolis ist hingegen etwas schwieriger zu bewerkstelligen, wenn Realismus überhaupt gewünscht wird bei einem Drama, das von Feen, Kobolden und Magie lebt. Oberon wird als Zwitterwesen dargestellt, als kriegerischer Mensch mit Widdergehörn; der Puck wirkt androgyn und hat zumindest äußerlich klare Züge eines Teufels (vgl. Abb. 3).

150 Jahre früher, 1856, inszenierte Charles Kean Shakespeares *Sommernachtstraum* im Drury Lane Theatre vor ausverkauften Haus. Die Bühnenbilder, die er verwendete, sind an Detailreichtum kaum zu überbieten (Kennedy 340-341). Die Athener Akropolis wurde gemäß der neuesten Ausgrabungsergebnisse gemalt; der Wald vor Athen zeigt im Hintergrund eine überaus realistische Landschaft, und sogar die Pflanzen im Vordergrund sind überzeugend. Kombiniert wurden diese Bühnenbilder mit einer ebenso opulenten Kostümausstattung.

Die Unterschiede zwischen den Inszenierungen sind sehr groß, und dennoch erheben beide den Anspruch, textgetreu oder zumindest dem Geist des Stücks gemäß zu sein. Solche Unterschiede hat sonst kaum ein Shakespeare-Stück aufzuweisen, und die ebenfalls höchst unterschiedlichen Interpretationsansätze zum *Sommernachtstraum* wurden hier noch nicht einmal in Ansätzen berücksichtigt. Allein das rechtfertigt eine Auseinandersetzung. Hinzu kommt, daß der *Sommernachtstraum* in der Boydell Gallery der ursprünglichen Konzeption gemäß nur mit einem Bild vertreten sein sollte (*Proposal*, 2; vgl. auch Bruntjen 254). Tatsächlich entstanden fünf verschiedene Bilder von drei verschiedenen Künstlern; vier der Gemälde liegen in Kupferstichen vor. Offenbar war der *Sommernachtstraum* auch für die an der Gallery beteiligten Künstler hochinteressant.

Das Ziel dieser Abhandlung ist es zu zeigen, welche Stellung den Boydell-Illustrationen im Kontext der Rezeptionsgeschichte des *Sommernachtstraums* im England des 18. Jahrhunderts zukommt. Dazu ist zunächst ein Blick auf die Text-Rezeption wichtig, der nachzeichnet, welche Vorstellungen sich Leser und Regisseure bis ins späte 18. Jahrhundert vom *Sommernachtstraum* machen; außerdem werden die vor den Boydell-Illustrationen entstandenen Bilddarstellungen zum *Sommernachtstraum* analysiert, um daran abschließend Traditionen und Neuansätze in den Bildern der Boydell Gallery festzumachen.



Abb. 3: Puck und Oberon (Szenenfoto der Aufführung von *Ein Sommernachtstraum. Das Musical* in den Herrenhäuser Gärten 2002)

1. Zur Textrezeption

Die Handlung des *Sommernachtstraums* spielt sich auf mehreren Ebenen ab (Pfister 406-409). Eine Handlungsebene betrifft Theseus und Hippolyta sowie die vier verliebten Athener; hier ist die ‚richtige‘ oder ‚falsche‘ Liebe und die Wahl des richtigen Lebenspartners der Mittelpunkt. Theseus und Hippolyta haben sich bereits gefunden, die vier jungen Athener noch nicht endgültig.

Der zweite Handlungsstrang betrifft die vier Handwerker, die das Theaterstück für die Hochzeitsfeierlichkeiten von Theseus und Hippolyta einstudieren. Zunächst scheint hier thematisch keine Verbindung zwischen den beiden Handlungsebenen vorzuliegen. Aber auch hier geht es um Liebe, zumindest in dem Theaterstück: Pyramus und Thisbe sind zwei Liebende, die voneinander getrennt sind, das aber nicht hinnehmen wollen und sich heimlich im Wald treffen. Damit stellt das Stück eine Reflexion auf Hermia und Lysander dar; auch in ihrem Fall greift ein im Wald lebendes Wesen in die Liebesbeziehung ein: Pyramus und Thisbe werden von einem Löwen gestört – dem König der Tiere –, der für das tragische Ende verantwortlich ist. In die Beziehung zwischen Hermia und Lysander greift der König der Elfen ein, Oberon, und sorgt für ein gutes Ende.

Damit ist bereits der dritte Handlungsstrang angesprochen, der um die Feen oder Elfen. Auch hier steht Liebe im Mittelpunkt: Zwei, die zueinander gehören, Oberon und Titania, haben sich über einen relativ nichtigen Anlaß zerstritten, und keiner ist bereit, dem anderen nachzugeben. Oberons Entscheidung in seiner Welt wie in der der Menschen einzugreifen verschiebt das Gleichgewicht zwischen den

beteiligten Lebewesen – Menschen wie Elfen – und sorgt letztlich für eine neue Balance.

Drei Bereiche sind also in der ursprünglichen Fassung des Dramas von Bedeutung: Zum einen das Thema – die richtige/falsche Liebe –, zum anderen die Handwerker, die einerseits Objekt des Eingreifens der Elfen sind, andererseits das rein komische Element im Drama darstellen, und schließlich die Elfen und ihre Einmischung in die Menschenwelt.

Welche Reaktionen Shakespeares Zeitgenossen auf dieses Stück zeigten, ist nicht überliefert. Es ist nicht einmal ganz klar, wann der *Sommernachtstraum* verfaßt und zuerst aufgeführt wurde (Pfister 404). Sicher scheint nur, daß die letzte Aufführung zu Lebzeiten Shakespeares 1604 stattfand. Danach scheint das Stück lange Zeit in Vergessenheit geraten zu sein; teils hängt das damit zusammen, daß sich mit der Thronbesteigung der Stuarts durch James I. 1603 der Theatergeschmack des Publikums etwas änderte: Rachetragödien werden populärer. Ein weiterer Grund liegt darin, daß die Puritaner in den 1620er Jahren zunehmend an Einfluß gewinnen, für die weltliches Theater inakzeptabel ist. 1642 werden die Theater geschlossen, und für die nächsten zwanzig Jahre sind Theateraufführungen nur in privaten Räumlichkeiten und nur vor kleinem Publikum möglich. Angesichts der politischen Situation wird der *Sommernachtstraum* kaum dazu gehört haben, aber über das Theaterleben der Zeit ist nur sehr wenig bekannt.

1660 wird mit Charles II. die Monarchie wieder in England eingeführt; Charles II. hatte fast sein ganzes Leben am französischen Hof verbracht. Mit ihm kehren englische Adlige nach England zurück, die wie er die französische Kultur und Lebensweise kennen- und schätzengelernet haben. Anders als in den Regierungszeiten von Elizabeth I. und James I. wird das Theater nun vorwiegend von den Adligen des Hofes protegiert, und deren Theatergeschmack ist an der französischen Dramenproduktion ausgerichtet. Bis sich die einheimischen englischen Autoren dem angepaßt haben, vergehen einige Jahre; in dieser Zeit werden auch ältere Stücke aufgeführt, die auf den neuen Geschmack abgestimmt inszeniert werden.

Im Fall des *Sommernachtstraums* ist nicht ganz klar, welche Form diese Ausrichtung annahm. Samuel Pepys, der 1662 eine Aufführung des *Sommernachtstraums* der Theatertruppe unter Thomas Killigrew besuchte, ist zumindest nicht besonders beeindruckt – aber Pepys ist ohnehin kein besonderer Liebhaber des Theaters. Etwas mißgestimmt kommentiert er, daß allenfalls Tanz und Musik akzeptabel gewesen wären (Pepys 208). Ganz offensichtlich beschloß Killigrew, das Stück durch zusätzliche Musik- und Tanzeinlagen zu verbessern; welchen Umfang das hatte, bleibt allerdings offen. Eine der Inszenierung zugrunde liegende Textversion ist nicht überliefert. Aber der verstärkte Einbezug von Musik und Tanz zeigt sich auch in der folgenden, überaus erfolgreichen Verarbeitung des *Sommernachtstraums* von 1692 durch Thomas Betterton und seine Theatergruppe: Die Musik zum Stück wird von Henry Purcell beigeleitet, und die Neuinszenierung wird

unter dem Titel *The Fairy Queen* (*Die Elfenkönigin*) angekündigt. Allerdings ist im Vergleich mit Shakespeares Text die Handlung verändert worden: Liebe ist durchaus noch ein Thema der *Fairy Queen*, aber unter gänzlich neuen Vorzeichen. Viel wichtiger als die geänderte Themensetzung ist jedoch die äußere Umarbeitung: *The Fairy Queen* ist eine Semioper; der Schwerpunkt liegt auf den Möglichkeiten, die die Opernbühne im Gegensatz zur Theaterbühne in der Darstellung von Exotik und Opulenz hat. Besonders deutlich wird dies im letzten Akt: Die Szene zeigt einen chinesischen Garten – komplett mit Früchten, Pflanzen und Tieren, darunter Affen, die später einen eigenen Tanz aufführen (Muller and Muller 676 f.) –, in der ein chinesisches Paar die Freuden der Liebe in Freiheit besingt. Die Elfen sind hier Teil der Exotik; ein innerer Zusammenhang der einzelnen Handlungsteile ist weitgehend unwichtig.

Vierundzwanzig Jahre später, 1716, greift Richard Leveridge den ursprünglichen Stoff wieder auf: Auf der Basis des *Sommernachtstraums* kritisiert er das zeitgenössische Musiktheater. Dreißig Jahre später, 1745, wird sein Stück in umgearbeiteter Fassung unter dem Titel *Pyramus and Thisbe: A Mock-Opera* (*Pyramus und Thisbe: Eine Scherzoper*) neu inszeniert (Stone 467). Dabei wird die bereits in der früheren Version angelegte Kritik an der zeitgenössischen Oper verschärft. Die Personalliste ist deutlich kürzer und umfaßt lediglich die Handwerker. Die eigentlich viel wichtigeren Figuren verbergen sich hinter „the other Parts“ ([Leveridge] viii): der *master*, der Theaterinhaber, sein Souffleur (*prompter*), der hier auch die Rolle eines Bühnenmanagers spielt, und das geladene Publikum. Letzteres besteht aus Mr. Semibrief und zwei *gentlemen*, von denen einer gar nichts von der heimischen englischen Art der Unterhaltung hält, denn die englische Sprache ist nicht für die Oper geeignet und in England gibt es ohnehin keine passenden, gut ausgebildeten Opersänger. Trotz der Bemühungen Semibriefs sind seine beiden Gäste von der Vorstellung nur wenig begeistert ([Leveridge] 11, 13). Die Handwerker-Oper, die ihnen vorgeführt wird, bestätigen diese Vorurteile offensichtlich auch.

Zwischen der Restauration des Königshauses 1660 und 1745 vollzieht sich also eine drastische Veränderung mit dem *Sommernachtstraum*: Die Handwerker-Handlung wird herausgelöst und durchgehend als einziges originales Handlungselement beibehalten; dabei entfallen jedoch die adligen Figuren und ihre Kommentare völlig, ebenso wie die Elfen zunächst nur der Exotik halber beibehalten bleiben und später gänzlich gestrichen werden. Statt der ursprünglichen Schwerpunktsetzung auf die Frage nach der angemessenen Liebe rückt insbesondere im 18. Jahrhundert die Kritik am zeitgenössischen Musiktheater als Thema in den Vordergrund. Wie kommt das? Wer oder was ist verantwortlich dafür, daß der *Sommernachtstraum* in seiner eigentlichen Form knapp 100 Jahre lang nicht mehr inszeniert wird? Die Gründe sind in der Literatur- und Theatertheorie zu suchen.

Shakespeares Dramen stellen für die Literaturtheoretiker wie für die Literaturkritik des 18. Jahrhunderts ein ernstzunehmendes Problem dar. Der französische Literaturgeschmack, der im Zug der Restauration des Königshauses nach England

importiert wurde, ist an Aristoteles' Regelpoetik ausgerichtet, und Shakespeares Dramen entziehen sich dieser Poetik weitgehend. In Charles Gildons Vorwort zu einer der ersten ernstzunehmenden Shakespeare-Ausgaben des 18. Jahrhundert beschreibt er ausführlich das Muster, dem Dramen zu folgen haben (Gildon 1710a, xxix-lix). Die Hauptpunkte, die er für die Tragödie anspricht, betreffen die drei Einheiten der Zeit, des Handlungsortes und der Handlung selbst, die Darstellungsart des Dramas – Mimesis, Darstellung der Realität – und den kathartischen Zweck, die ‚Reinigung‘ des Zuschauers durch Identifikation mit den Figuren. Gildon verwendet allerdings dabei so viel Raum auf die Tragödie, daß für die Komödie keine Zeit mehr bleibt; er konstatiert lediglich, daß beide Gattungen viele der Regeln miteinander teilen (Gildon 1710a, lix). In seiner die Ausgabe abschließenden, sehr knappen literaturkritischen Analyse der einzelnen Dramen findet Gildon eine ganze Reihe von Fehlern im *Sommernachtstraum*. Um das Problem der nicht realistischen Elfen und der Verwendung von Magie etwa versucht er durch den Verweis auf die Bibel heranzukommen, die ja auch von Geistern berichtet (Gildon 1710b, 265); die Einheit der Zeit von einem einzigen Tag wird nicht eingehalten, und auch die Handlung, die der neoklassischen Auffassung nach eine Einheit darstellen soll, ist nicht regelgemäß (Gildon 1710b, 315). Hinzu kommt, daß Theseus als Held aus der griechischen Mythologie nicht zum Personal einer Komödie gehören sollte. Den Regeln gemäß kann Gildon den *Sommernachtstraum* nicht als gutes Drama betrachten; dennoch stellen die lyrischen Passagen und die im Drama verarbeitete klassisch-antike Bildung Gründe dar, Shakespeare zu entschuldigen (Gildon 1710b, 316-320).

Einige der Regelverstöße könnten schon durch textuelle Anpassungen zumindest abgemildert werden. Anders sieht es mit den magischen, übernatürlichen Elementen aus: Sie sind ein integraler Bestandteil des *Sommernachtstraums* und lassen sich nicht einfach austauschen.

Nun finden Elfen und Feen durchaus Eingang in die Literatur der Zeit. Aber ihr „Einsatzgebiet“ ist weitgehend auf eine bestimmte Gattung beschränkt, auf das Märchen, das im 18. Jahrhundert als eine Textart betrachtet wird, mit denen Kinder unterhalten werden. Märchen, allegorische Erzählungen oder Feengeschichten wie beispielsweise diejenigen der Comtesse d'Aulnoy, sind keine ‚ernste‘ Literatur. Die Elfen im *Sommernachtstraum* sind daher nicht nur aus regelpoetischen, sondern auch aus gattungstheoretischen Gründen schwer in einer Inszenierung zu rechtefertigen, die ernstgenommen werden will.

Eine Änderung ergibt erst sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts. 1755 inszeniert der berühmte Schauspieler und Regisseur David Garrick den *Sommernachtstraum* wiederum als Oper unter dem Titel *The Fairies (Die Elfen)*. Anders als seine Vorgänger streicht er das komische Element, die Handwerkerhandlung, gänzlich; die Handlungsstränge um Theseus' und Hippolytas Hochzeit, um die vier Athener Liebenden sowie Oberon und Titania sind jedoch zu großen Teilen unangetastet.

Lediglich der Text wird gestrafft, teils modernisiert und mit Liedern und Rezitativen ergänzt (Stone 469-472).

Garricks enorm erfolgreiche Inszenierung wird acht Jahre später, 1763, durch eine fünfkaktige Opernfassung von Garricks Partner George Colman gefolgt, die die Handwerkerhandlung und mehr Textzeilen aus dem ursprünglichen Drama enthält, das Publikum jedoch nicht zu begeistern vermag (Stone 473). Nur in einer verkürzten Form, als Nachspiel zu anderen Inszenierungen, wird *The Fairies* in den nächsten vierzehn Jahren immer wieder aufgeführt (Stone 482). Dennoch handelt es sich bei Garricks wie bei Colmans Versionen stets um Opernversionen, nicht um Shakespeares Drama als Sprechtext: Immer noch steht nicht die Originalfassung im Mittelpunkt, weder im Hinblick auf die Handlungsstränge noch auf Gehalt oder Konzeption.

2. Frühe Illustrationen zum Sommernachtstraum

Im Lauf des 18. Jahrhunderts gewinnt Shakespeare allerdings zunehmend den Status eines einzigartigen weil ‚originalen‘ Autors (Friedman 22-23). Gerade seine Unbekümmtheit im Umgang mit den aristotelischen Dramenregeln wird – oft in Verbindung mit seiner Sprache – als Zeichen einer Besonderheit gesehen, die die englische Literatur vor der französischen (langweiligen, weil nur regelgetreuen) Literatur auszeichnet. Greifbar wird dies vor allem in den zahlreichen Shakespeare-Gesamtausgaben, die im Lauf des 18. Jahrhunderts in England herausgegeben werden. Den Anfang macht Nicholas Rowe 1709 mit einer ersten kritischen Ausgabe; ‚kritisch‘ heißt in diesem Fall, daß die Dramentexte teils mit Anmerkungen und die Gesamtausgabe mit einem Vorwort versehen wird, das in diesem Fall der renommierte Autor und Übersetzer Alexander Pope beisteuert. Die erfolgreiche Ausgabe ist mit einem Frontispiz versehen, das Shakespeare zeigt, und jedes einzelne Stück ist von einer Illustration begleitet (vgl. zur Ausgabe allgemein Hammerschmidt-Hummel 2003, 1: 13-14). Die hochformatige Illustration zum *Sommernachtstraum* zeigt die Konfrontation zwischen Oberon und Titania in einer amönen Landschaft (Shakespeare 1709, Vorblatt; Abb. 4): Der Wald, in dem sich die Lichtung im Vordergrund befindet, ist ein lichter Mischwald, im Hintergrund schlängelt sich ein Fluß, in dem sich die Bäume spiegeln, und am oberen Bildrand ist der aufgehende Mond (oder die untergehende Sonne) zu sehen. Oberon wird in Haltung und Kleidung wie ein Krieger aus der klassischen Antike gezeigt; einer seiner Begleiter – vielleicht der Kobold? – hält seinen Umhang wie eine Schleppe. Titania ist genauso groß wie Oberon, und sie scheint wie Oberon in antiker Kleidung dargestellt zu sein; auch ihr ist eine Elfe zugeordnet, die ihren Umhang hält. Daß die beiden sich nicht freundlich gesonnen sind, zeigt sich in ihrer Körperhaltung – Oberon steht leicht von ihr abgewandt, während Titania sich ihm deutlich stärker zuwendet – und vor allem in ihrer Gestik.

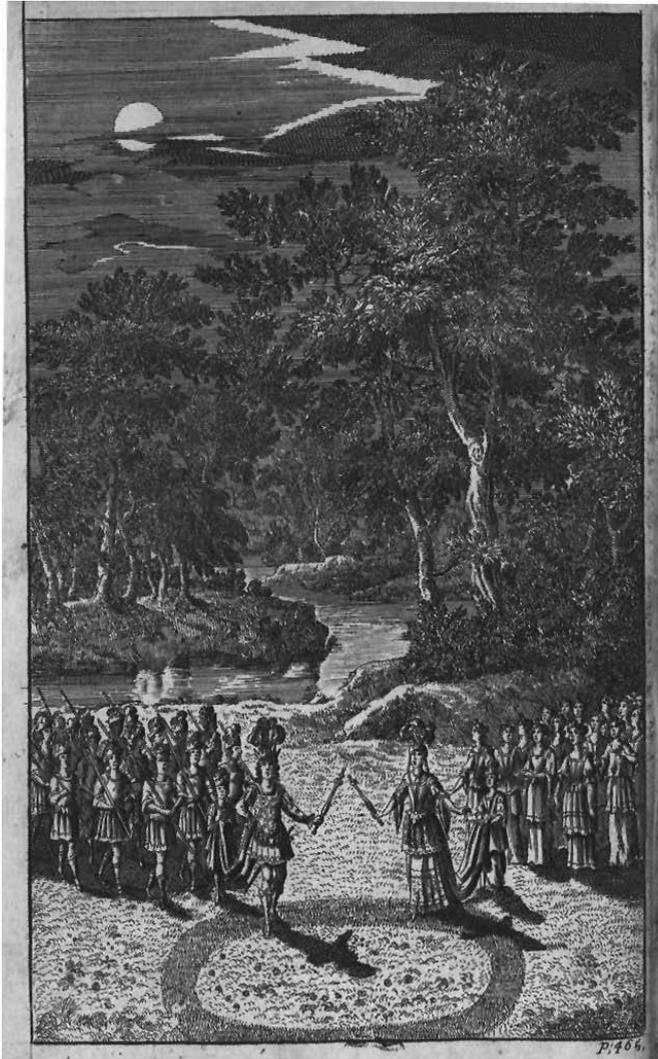


Abb. 4: Titania und Oberon (Frontispiz: *Sommernachtstraum*, London 1709)



Abb. 5: F. Hayman / H. Gravelot, *A Midsummer Night's Dream* (Act III, Scene 2; Frontispiz: *Sommernachtstraum*, London 1770)

MIDSUMMERS NIGHT DREAM.
Act III. Scene II.



Abb. 6: Anon. [J. Hall?], "O Bottom, thou art chang'd" (Act III, Scene 2; Frontispiz: *Sommernachtstraum*, London 1773)

Beide tragen einen Stab, vielleicht ein Szepter, das zumindest bei Oberon an ein gezogenes Schwert erinnert. Insgesamt ist die Darstellung von der zeitgenössischen Theaterkunst beeinflusst (Friedman 24); das zeigt sich insbesondere in der Haltung der beiden zentralen Figuren. Daß hier Elfen und nicht Menschen gezeigt werden, ist in erster Linie an dem Feenring im Vordergrund zu erkennen.⁹¹

Rowes Ausgabe ist sehr populär und darüber hinaus lange Zeit die einzige auf dem Buchmarkt erhältliche Gesamtausgabe. Erst 1744 unternimmt Sir Thomas Hanmer den Versuch, eine Ausgabe mit neuen Illustrationen herauszubringen. Viele der Gemälde, auf denen die in die Ausgabe eingearbeiteten Stiche beruhen, trägt der Maler Francis Hayman bei (Friedman 211). Haymans Gemälde zum *Sommernachtstraum* – ebenfalls ein Hochformat – stellt eine Szene im 3. Akt dar (Shakespeare 1770: 1, Frontispiz; Abb. 5): den Moment, die Handwerker den verzauberten Zettel sehen und vor ihm fliehen. Hier, anders als in der Illustration zu Rowes Ausgabe, ist der Ort der Handlung nicht auf einer abgeschiedenen Lichtung im Wald; die Stadt Athen ist rechts im Hintergrund deutlich zu erkennen. Gegenüber davon ist auf der anderen Seite der Wald angedeutet. Dominant im Mittelgrund des Bildes steht ein hochgewachsener Laubbaum, unter dem sich die Handwerker getroffen haben. Links vor dem Baum steht Zettel in Rednerhaltung; die linke Hand unterstreicht seine Worte, während er die rechte Hand in Unterstützung der dozierenden Haltung in die Hüfte gestemmt hat. Links und rechts von ihm sind seine Kollegen zu sehen, deren Haltung und Gesichtsausdruck – soweit erkennbar – anschaulich ihr Entsetzen und ihre Abwehr zeigen; am deutlichsten wird das bei der Figur unmittelbar rechts von Zettel: Schlucker der Schneider, dem eine Schere aus der Hosentasche schaut, streckt beide Arme abwehrend gegen Zettel und schiebt gleichzeitig seinen Körper so weit wie möglich von ihm weg. Rechts davon faltet ein anderer um Schutz flehend die Hände. Welchen Aufruhr Zettels Verzauberung ausgelöst hat, ist zudem an dem umgestürzten Tisch im Hintergrund zu erkennen. Auch hier ist die Körperhaltung der einzelnen Figuren noch deutlich an die für Schauspieler üblichen Bewegungsmuster angelehnt, aber das ganze Bild zeigt die Dramatik, die das Eingreifen des Kobolds für die Handwerker hat. Die hohe Qualität läßt sich am besten erkennen, wenn dieser Stich mit einer thematisch ähnlichen Abbildung aus einer anderen Shakespeare-Ausgabe verglichen wird (Shakespeare 1773-1774: Frontispiz; Abb. 6) (vgl. zu Haymans Shakespeare-Illustrationen allgemein Hammerschmidt-Hummel 2003, 19): Hier sind die beiden Handwerker links zwar auch entsetzt, wie auch der rechts stehende Zettel in einer Rednerpose gezeigt wird, aber insgesamt wirkt das Bild viel statischer und wenig überzeugend.

⁹¹ Nach Abschluss der Überarbeitung dieses Textes wurde die Dissertation von Dorothea Gerkens unter dem Titel *Elfenbilder – Traum, Rausch und das Unbewusste. Die Erkundung des menschlichen Geistes in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts veröffentlicht* (Berlin: Reimer, 2009), die den Darstellungen von Elfen in der englischen Malerei nachgeht. Die Dissertation konnte leider aus Zeitgründen nicht mehr eingearbeitet werden.

3. Der *Sommernachtstraum* in der Boydell Gallery

Erst mit dem Projekt von John Boydell wird wieder ein Anlauf unternommen, eine illustrierte Prachtausgabe der Werke Shakespeares zu schaffen. Die Entwicklung der Bildillustrationen in den Shakespeare-Ausgaben ist jedoch überaus interessant, insbesondere im Vergleich mit der Schwerpunktsetzung der *Sommernachtstraum*-Inszenierungen: Während dort in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Handlungsstrang um Oberon und Titania völlig vernachlässigt wird, ist es gerade eine solche Szene, die in den Shakespeare-Ausgaben zur Illustration verwendet wird: Offenbar war für den Herausgeber wie für den Verleger die Konfrontationszene zwischen Oberon und Titania interessanter oder wichtiger als die Handwerker-Handlung. Diese wird erst für die 1744 erschienene Prachtausgabe Hammers zur Bebilderung des *Sommernachtstraums* herangezogen, während zugleich dieser Handlungsstrang für die Inszenierungen des Dramas zentral ist. Die elf Jahre später einsetzende neue Schwerpunktsetzung unter der Federführung von David Garrick hingegen ist offenbar erst in den Bildern der Boydell Gallery greifbar. Hier stehen nur noch die Elfen bzw. der Kobold Robin Goodfellow, der Puck, im Mittelpunkt der Darstellung.

Das erste Gemälde zum *Sommernachtstraum*, das Boydell nach einigen Schwierigkeiten akquirieren konnte (Postle 256-258), ist Sir Joshua Reynolds' *Puck* (Abb. 6). Es zeigt weitgehend nackten kleinen Jungen auf einem Pilz, der den Betrachter anlächelt. In seiner rechten Hand hält er einen Strauß Stiefmütterchen, die Pflanze *love-in-idleness*, die Oberon für seine Verzauberung Titanias und Demetrius' verwenden will. Mit der anderen Hand winkt er fröhlich. Unmittelbar hinter dem Puck wächst ein Baum in die Höhe, von einer Efeuranke umschlungen; am linken Bildrand sind weitere Bäume zu sehen, während rechts eine Gestalt mit Eselskopf und eine schlafende nackte Frau zu erkennen ist (Friedman 123). Neben seinem Gesichtsausdruck sind seine spitzen Ohren das Einzige, das ihn als Kobold auszeichnet. Im Mittelpunkt des Bildes steht deutlich das Kind, was im Stich noch klarer zu erkennen ist, da hier durch die notwendige Reduktion in der Farbgebung die Hell-Dunkel-Kontraste stärker herausgearbeitet werden müssen: Der Hintergrund ist in dunklen Grauschattierungen gehalten, lediglich die schlafende Titania sticht heraus, während der Puck im Vordergrund hell und wie von Licht beschienen wirkt.

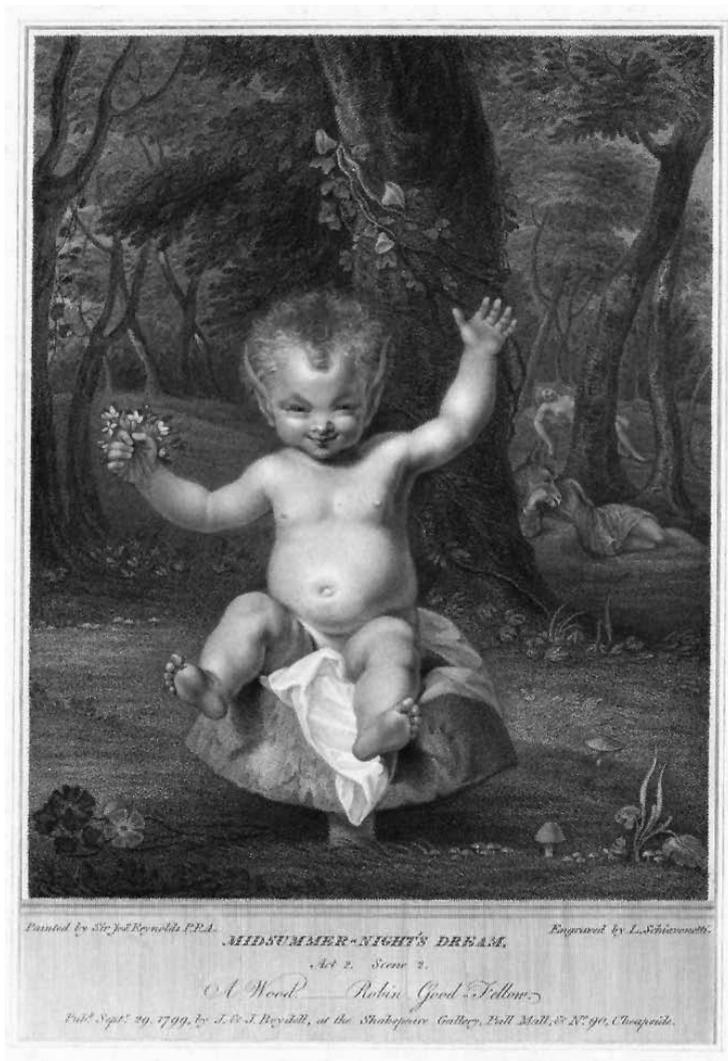


Abb. 7: J. Reynolds / L. Schiavonetti, *A Midsummer Night's Dream* (Act II, Scene 2): A Wood. Robin Good-Fellow



Abb. 8: J. H. Füssli / J. Parker, *A Midsummer Night's Dream* (Act II, Scene 1): A Wood. Puck.



Abb. 9: J. H. Füssli / J. P. Simon, *A Midsummer Night's Dream* (Act IV, Scene 1): Titania, Queen of the Fairies, Bottom, Fairies Attending



Abb. 10: J. H. Füssli / T. Ryder, *A Midsummer Night's Dream* (Act IV, Scene 1): Oberon, Queen of the Fairies, Puck.

Reynolds' Darstellung des Kobolds wirkt ganz harmlos: So einem Wesen kann kein Schaden zugetraut werden; hier ist allenfalls Übermut am Werk, nicht aber Boshaftigkeit. Ganz anders sieht es bei Johann Heinrich Füssli's Bild des Puck aus (Abb. 7). Er zeigt den Puck Robin Goodfellow zwar auch in Gestalt eines Kindes, wie die körperlichen Proportionen vermuten lassen, aber in seinem Gesicht ist deutlich Schadenfreude zu erkennen: Er fliegt durch die Luft und wird in einem Moment gezeigt, in dem er offenbar gerade einen seiner Scherze treibt. Mit seiner rechten Hand deutet der Puck nach oben; seine Geste wird durch einen Kreis verlängert, der zunächst Kugeln zeigt, dann aber – unmittelbar über seinem linken Flügel – einen Halbmond, darunter einen Stern enthält und damit offenbar astrologische Fähigkeiten andeuten soll; mit seiner linken Hand macht der Kobold eine magische Geste in Richtung auf ein Pferd in der rechten Bildecke, das offenbar mit Wassermassen kämpft und versucht, den Reiter abzuschütteln, der sich angstvoll an seinen Hals klammert. In der linken unteren Ecke scheint eine weibliche Figur begleitet von zwei weiteren Figuren in Miniatur mit grotesken Gesichtern nicht einmal zu bemerken, was sich über ihr abspielt. Im Hintergrund des Bildes sind undeutlich Felsvorsprünge wie in einem Gebirge auszumachen: Die Umgebung ist zumindest realistisch skizziert, aber der Puck wird deutlich als ein übernatürliches Wesen gezeigt, das nicht nur aus Übermut handelt, sondern das boshaft ist und wirklichen Schaden anrichten kann. Füssli's Darstellung ist damit deutlich dunkler und grotesker als Reynolds' (Friedman 123); beide zusammengenommen ergänzen einander jedoch, wie dies im Drama mit unterschiedlichen Textstellen der Fall ist.

Füssli trägt jedoch noch zwei weitere Bilder aus dem Themenkreis des *Sommernachtstraums* zur Boydell Gallery bei (zu seinen Quellen vgl. Friedman 207-208). Die beiden großformatigen Ölgemälde zeigen Titania vor und nach der Verzauberung Zettels: Das in der Handlungssequenz frühere der beiden Bilder zeigt Titania, bis auf einen herabrutschenden Umhang nackt, in einer wie tänzerischen Pose in der Bildmitte neben Zettel; ihre linke Hand kraut ihn zwischen den Ohren, während sie mit der Rechten eine Art Gerte über ihrem Kopf schwingt (Abb. 8). Zettel, den Blick nach unten gerichtet, zeigt Senfsamen, der auf seiner Hand steht, wo er ihn an der Nase kratzen soll; Bohnblüte, der anders als Senfsamen deutliche Züge eines Gnomen hat, sitzt hinter seinem linken aufgestellten Ohr und kratzt ihn dort. Um diese zentrale Figurengruppe herum sind weitere Wesen zu sehen; einige davon mit menschlichen Zügen und in menschlicher Größe, gekleidet in halbtransparente Gewänder und in theatralisch wirkenden Posen, andere kleinwüchsig und mit teils groteskem Aussehen (Maisak 70-72). So wendet sich unten links am Bildrand ein zwerghafter Elf halb zum Teich im Vordergrund um. An beiden Seiten seines Kopfes wachsen ihm Schmetterlingsflügel: es handelt sich offenkundig um Motte.

In der rechten Bildecke kauert eine dunkel gekleidet hexenhafte Figur mit tief in das Gesicht gezogener Kapuze über einem Wechselbalg mit dämonischem Gesicht; weiter oben lugt ein ebenfalls dämonenhaft wirkendes Gesicht aus den Blättern hervor. Der Hintergrund des Bildes ist durch die Figuren fast völlig verstellt; der Wald, in dem die Szene spielt, ist lediglich durch die Blätterumrahmung angedeutet (vgl. auch Maisak 70). Die fröhliche Selbstvergessenheit, die sich in Titania zeigt, steht in einem starken Spannungsverhältnis zu den um sie herum verteilten grotesken Wesen. Sogar der indische Knabe, um dessen willen Oberon und Titania sich streiten, wirkt hier fremdartig; er ist oberhalb von Motte abgebildet, erkennbar an seinem orientalisches wirkenden Turban.

Das Folgebild zeigt Titania unmittelbar nach ihrem Erwachen aus der Verzauberung (Abb. 8). Sie liegt neben Zettel, dessen Eselskopf inzwischen entfernt ist – er wird gerade fortgeflogen und ist noch über ihm zu sehen –; während Zettel zur rechten Bildseite gedreht liegt, ist Titania nach links Oberon zugewandt. Oberon sieht seltsam androgyn aus. Wie Titania in dem chronologisch früheren Bild ist er lediglich mit einem Umhang bekleidet, der sich nur noch über seinem linken Oberschenkel befindet; er neigt sich in einer belehrenden Haltung halb über Titania. Zwischen ihnen steht der indische Knabe. Diese Gruppe wird durch Hell-Dunkel-Kontraste hervorgehoben; Zettel hingegen verschwindet fast im Halbdunkel auf der rechten Bildseite. Um die zentrale Gruppe herum sind Elfen und andere Wesen angeordnet, deren Gestik auf der Seite des Elfenkönigspaares Freude und Ausgelassenheit ausdrückt: Am linken Bildrand küssen sich zwei Elfen, über ihnen haben zwei weitere ihre Arme in tänzerischer Pose erhoben. Auf Zettels Bildseite hingegen dominieren sexuelle Annäherungen (Maisak 71): Am rechten Bildrand drückt eine weibliche Gestalt ein mit Widderhörnern versehenes Wesen zwischen ihre Brüste, halb zwischen ihren Schenkeln kniet ein weiterer Elf.

In beiden Bildern sind also gleichzeitig unterschiedliche Aspekte der Elfenwelt dargestellt. Einerseits zeigen die Elfen Freude und unbekümmerte Ausgelassenheit, wie sie auch im Text beschrieben wird, andererseits finden sich klare sexuelle Darstellungen, wie sie im Text allenfalls angedeutet werden. Darüber hinaus sind die Elfen bei weitem nicht nur als schön und kindlich gezeichnet, wie sie Reynolds in seinem Puck-Gemälde zeigt. Sie sind teilweise monströs dargestellt, wie sich dies auch in Füsslis Puck-Darstellung zeigt.

Im Vergleich der Bilddarstellungen aus der Boydell Gallery mit der Textrezeption und Inszenierungspraxis sind also interessante Unterschiede zu erkennen. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch wird der *Sommernachtstraum* nicht in seiner ursprünglichen Gestalt inszeniert, sondern stets in abgewandelten Fassungen, und bis zur Mitte des Jahrhunderts spielen die Elfen dabei keine Rolle. Zentral ist stets die Handwerker-Handlung. Diese wiederum spielt in den Boydell-Illustrationen keinerlei Rolle. Hier hat sich also eine Verschiebung in der Interpretation des Dramas ergeben. Ausweislich der vier in Kupferstichen reproduzierten Gemälde

sind Elfen jetzt wieder ‚hoffähig‘ geworden und für die Shakespeare-Interpretatoren interessant.

Ein wesentlicher Grund dafür ist sicherlich in den ‚gotischen‘ Romanen zu sehen, die seit 1765 – dem Erscheinungsjahr von Horace Walpoles *Castle of Otranto* (*Die Burg von Otranto*) – das englische Lesepublikum fesseln. Zwar spielt Walpoles Roman nicht in der Elfenwelt, aber er ist voll von unerklärlichen, übernatürlichen Elementen, die eine neue Gattung des Romans begründen. In Walpoles literarischer Nachfolge entstehen Romane wie Ann Radcliffes *Mysteries of Udolpho* (*Geheimnisse von Udolpho*) und Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (*Der Mönch*): Letzterer ist stark beeinflusst von ‚gotischen‘ Erzählungen aus Deutschland, die in ihren Handlungen ungleich dunkler sind als vergleichbare englische Romane. Eine ähnliche Diskrepanz in der Interpretation von magisch handelnden Wesen zeigt sich auch in der Gegenüberstellung der beiden Puck-Darstellungen von Reynolds und Füssli (vgl. zu dessen Kunsttheorie Maisak 59-60 sowie Ditchburn-Bosch).

Es ist jedoch nicht die ‚schwarze Romantik‘ deutscher Prägung, die sich als stilbildend und einflußreich für die Inszenierungen des 19. Jahrhunderts herausstellt, sondern eher Reynolds' heitere, spitzbübische Puck-Auffassung: Bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts wird der Puck in englischen Inszenierungen durch ein Mädchen dargestellt, das – wie Reynolds' Puck – auf einem Pilz sitzend eingeführt wird; besonders grazil und beeindruckend war in dieser Rolle Ellen Terry, die unter Keans Regie in den 1860er Jahren spielte. Ein letzter Blick auf die Darstellung der Elfen unter Kean zeigt eine seltsame Mischung aus der Vorstellung, die Elfen seien ein halb kriegerisches Volk, wie es sich in der Illustration zu Rowes Shakespeare-Ausgabe von 1709 auf der Seite Oberons zeigt, und aus der verspielten Darstellung, wie sie sich in den ‚normalen‘ Figuren bei Füssli zeigt. Die dunkle(re) Seite, die die Elfen mit dem Kobold Robin Goodfellow durchaus teilt, wird erst in den Bühnendarstellungen des 20. Jahrhunderts wieder greifbar.

Die Illustrationen zum *Sommernachtstraum*, die für die Boydell Gallery entstanden sind, zeigen also einen Wendepunkt in der visuellen Rezeption des Dramas: Die nicht-menschlichen Wesen, die Elfen und der Kobold, werden zum zentralen Gegenstand erhoben (Mariotti 71), und die Bilder zeigen sie entweder als unschuldige Lichtgestalten oder als fremdartige Kreaturen, deren Körper teils Tier- oder Pflanzengestalt haben. Die Dramenherkunft der Figuren spielt keine Rolle mehr – statt dessen haben die Bild Darstellungen zunehmend Einfluß auf die Theaterinszenierungen. Allerdings gilt das nur in geringem Maß für Füsslis düstre Visualisierung des Puck: Diese Interpretation wird erst im zwanzigsten Jahrhundert von den Theaterregisseuren aufgenommen.

Verwendete Literatur

Primärliteratur

- Garrick, David [and George Colman]. *A Fairy Tale. In Two Acts. Taken from Shakespeare* [London 1763]. Reprinted in: *The Plays of David Garrick*. Ed. Gerald M. Berkowitz. 4 vols., hier vol. 3. New York/London: Garland, 1981.
- Garrick, David, *The Fairies. An Opera. Taken from A Midsummer Night's Dream, Written by Shakespeare* [London 1755]. Reprinted in: *The Plays of David Garrick*. Ed. Gerald M. Berkowitz. 4 vols., hier vol. 2. New York/London: Garland, 1981.
- Garrick, David. *A Midsummer Night's Dream. Written by Shakespeare: With Alterations and Additions, and Several New Songs* [London 1763]. Reprinted in: *The Plays of David Garrick*. Ed. Gerald M. Berkowitz. 4 vols., hier vol. 3. New York/London: Garland, 1981.
- Leveridge, Richard. *The Comick Masque of Pyramus and Thisbe. As it is Perform'd at the Theatre in Lincoln's-Inn Fields*. London: Mears, 1716.
- [Leveridge, Richard]. *Pyramus and Thisbe: A Mock-Opera. Written by Shakespeare. Set to Musick by Mr. Lampe*. London: Woodfall, 1745.
- [Settle, Elkanah?]. *The Fairy-Queen: An Opera. Represented at the Queen's Theatre by their Majesties Servants. With Alterations, Additions, and Several New Songs*, London: Tonson, 1693.
- Shakespeare, William, *A Midsummer-Night's Dream. A Comedy. The Works of Mr. William Shakespear*. Ed. Nicholas Rowe and Charles Gildon. 7 vols, hier vol. 2 (1709). London: Tonson, 1709-1710.
- Shakespeare, William. *The Works of Shakespeare*. Ed. Thomas Hanmer. Oxford: Clarendon Press, 1770. 6 vols.
- Shakespeare, William. *Bell's Edition of Shakespeare's Plays*. London: Bell, 1773-1774. 9 vols.

Sekundärliteratur

- Allen, Brian. „The Early Illustrators of Shakespeare“. *Shakespeare in Art*. Ed. J. Martineau and Desmond Shawe-Taylor. London: Merrell, 2003. 49-59.
- Bruntjen, Sven H. A. *John Boydell, 1719-1804: A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*. New York/London: Garland, 1985.
- Campbell, Margaret. *Henry Purcell: Glory of His Age*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Ditchburn-Bosch, Ursula. *Johann Heinrich Füsslis Kunstlehre und ihre Auswirkung auf die Shakespeare-Interpretation*, Zürich: Juris, 1960.

- Friedman, Winifred H. *Boydell's Shakespeare Gallery*. New York/London: Garland, 1976.
- Gerken, Dorothea. *Elfenbilder – Traum, Rausch und das Unbewusste. Die Erkundung des menschlichen Geistes in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts veröffentlicht*. Berlin: Reimer, 2009.
- Gildon, Charles (1710a). „Essay on the Art, Rise and Progress of the Stage in Greece, Rome and England“. *The Works of Mr. William Shakespeare*. 7 vols., hier vol. 7 (1710). Ed. Nicholas Rowe. London: Tonson, 1709-1710. i-lxvii.
- Gildon, Charles (1710b). „Remarks on the Plays of Shakespear“. *The Works of Mr. William Shakespeare*. 7 vols., hier vol. 7 (1710). Ed. Nicholas Rowe. London: Tonson, 1709-1710. 257-444.
- Graham, Arthur. *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music, and Song. An Introduction to Music Inspired by the Bard*. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edward Mellon Press, 1997.
- Hammerschmidt-Hummel, Hildegard. „Boydell's Shakespeare Gallery and its Role in Promoting English History Painting“. *The Boydell Shakespeare Gallery*. Ed. W. Pape / F. Burwick. Bottrop: Pomp, 1996. 33-44.
- Hammerschmidt-Hummel, Hildegard. *Die Shakespeare-Illustration (1594-2000). Bildkünstlerische Darstellungen zu den Dramen William Shakespeares: Katalog, Geschichte, Funktion und Deutung*. 3 Teile. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.
- Kennedy, Judith M.. „Oberon Viewed in the Nineteenth Century“. *Shakespeare and the Visual Arts*. Hg. H. Klein, J. L. Harner. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellon Press, 2000. 336-353.
- Lürig, Heiner, und Heinz Rudolf Kunze. *Ein Sommernachtstraum. Das Musical nach William Shakespeare*. Göttingen: Satzwerk, 2004.
- Maisak, Petra. „Henry Fuseli – ‘Shakespeare’s Painter’“. *The Boydell Shakespeare Gallery*. Ed. W. Pape / F. Burwick. Bottrop: Pomp, 1996. 57-74.
- Mariotti, Giovanni. „Dreams on Stage: Füssli and Shakespeare“. *FMR* 89 (1997). 60-84.
- Muller, Frans, and Julie Muller. „Completing the Picture: the Importance of Reconstructing Early Opera“. *Early Music* 33 (2005). 667-682.
- Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Ed. Robert Latham and William Matthews. 11 vols, hier vol. 3: 1662 (1970). London: Bell, 1970-1983.
- Pfister, Manfred. „Die heiteren Komödien“. *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*. Hg. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, 2000. 381-439.
- Postle, Martin. *Sir Joshua Reynolds: The Subject Pictures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- [Proposa] *Mr. Alderman Boydell, Josiah Boydell, and George Nicol, propose to publish by subscription a most magnificent and accurate edition [...]*. London: s.l., 1786.

Shawe-Taylor, Desmond. „Theatrical Painting from Hogarth to Fuseli“. *Shakespeare in Art*. Ed. J. Martineau and Desmond Shawe-Taylor. London: Merrell, 2003. 115-173.

Stone, George Winchester. „*A Midsummer Night's Dream* in the Hands of Garrick and Colman“. *Publications of the Modern Language Association of America* 54 (1939): 467-482.

Akzeptanz von Gewalt und Sympathielenkung bei *Macbeth*: Erfahrungen aus Unterricht und Schule

1. Einleitung

Sympathielenkung ist kein etablierter Begriff, jedoch ein literarisches Phänomen, das in ganz unterschiedlichen Textsorten feststellbar, als künstlerisches Mittel wirksam wird und rezeptionsästhetisch fassbar ist. Natürlich haben sich auch Literaturwissenschaftler mit diesem Thema näher befasst, wie z.B. Manfred Pfister, der in seinem Aufsatz „Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama“ (1978) eine Begriffsklärung vorgenommen hat, die meines Erachtens bei Behandlung von Texten unter diesem Aspekt eine hilfreiche Orientierung darstellt.

Sympathielenkung versteht er auf zwei Ebenen: Sie betrifft zum einen die ästhetische Einstellung des Publikums den fiktiven Figuren und Geschehnisabläufen gegenüber, die zwischen den Polen der Identifikation und des Engagements und einer Neutralen oder kritischen Distanz variiert und zum anderen die ganzheitliche, gefühlsmäßige, moralisch wertende und intellektuelle Momente integrierende

Reaktion des Publikums auf die Dramenfiguren, die sich in ein Spektrum von uneingeschränkter Sympathie bis zu uneingeschränkter Antipathie abstufen lässt.

Aus einem Symposium zu dem Thema „Sympathie lenkung in den Dramen Shakespeares“ (1978) sind weitere Arbeiten hervorgegangen, von denen hier nur die eine von Ina Schabert „*Sympathy* als rezeptionsästhetische Kategorie in der englischen und amerikanischen Shakespearekritik“ genannt werden soll, weil die Autorin Anglisten sicher gut bekannt ist und ganz gewiss denen, die der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft angehören.

Dieser Vortrag basiert im wesentlichen auf Erfahrungen aus dem Literaturunterricht, es sind jedoch auch die Kenntnisse der genannten Autoren zur theoretischen Absicherung der praktisch erworbenen Einsichten berücksichtigt worden.

Bevor es aber um *Macbeth* geht, sollen zwei Beispiele aus ganz anderen literarischen Bereichen eingefügt werden, weil sie initiierend dazu geführt haben, dem Phänomen der Sympathie lenkung näher nachzuspüren. Es sind Beispiele, die nachweisen, dass Schüler (hier zur sprachlichen Vereinfachung hinfür als Kollektivbegriff verwandt) unter bestimmten Konstellationen in Texten dargestellte Verbrechen affektiv wie kognitiv zu entschuldigen oder sogar zu rechtfertigen bereit sind.

In einem Englischbuch für 10. Klassen (*Learning English - Modern Course Gym 6*) ist eine als „The Moose and the Sparrow“ betitelte Geschichte enthalten, in der es darum geht, daß sich in einem Holzfällercamp in Kanada ein sehr schwächlicher 19-jähriger Student als Hilfskraft verdingt hat und von einem sehr großen, starken und brutalen Holzfäller, genannt Moose, verhöhnt, gequält und terrorisiert wird.

Als ihm niemand helfen kann, greift er zur Selbsthilfe, indem er unmittelbar vor einer tiefen Schlucht einen in der Nacht unsichtbaren Draht zwischen zwei Bäume spannt, um den vom Kartenspielen und einem Saufgelage heimkehrenden Moose zum Abstürzen zu bringen. Das Vorhaben gelingt: der Holzfäller wird am nächsten Morgen tot in der Schlucht aufgefunden, ohne dass bei irgendjemandem der Gedanke an einen Mordanschlag aufkommt, also sich auch kein Verdacht gegen den Verursacher des augenscheinlichen Unfalls richtet.

Bei der Erörterung des Ausgangs dieser Geschichte und bei der Frage, wie der Student Cecil zu beurteilen oder zu verurteilen sei, waren die Schüler sich weitgehend einig, dass diesem ja nichts anderes als diese Art der Selbsthilfe übrig geblieben sei und dass sie sein Entkommen ohne Mordanklage billigten. Der menschliche Aspekt blieb hier undifferenziert einseitig.

Die Sympathie lenkung wird in dieser Geschichte zum einen von dem David-Goliath-Paradigma bestimmt, zum anderen von den Qualen, die der Schwächliche und Hilflose auszustehen hat und für den bei den Schülern ein starkes Mitgefühl, aber auch das Verständnis für seine Rache aufkam. Die Struktur der Geschichte beeinflusst in nicht unerheblichem Maße die sympathetische Einstellung: der Handlungsverlauf ist ganz auf das Verhalten der Personen konzentriert, die Ab-

sicht Cecils nur ganz unauffällig angedeutet, und der Mord wird erst im Schlusssatz erwähnt.

Es handelt sich hier um eine einfache Geschichte, aber entscheidende Kriterien der Sympathielenkung sind deutlich erkennbar: sie gehen aus der Handlungsentwicklung hervor, sind personenbezogen und erfahren durch Kontrastierung besondere Intensität. Dass Sympathielenkung hier eine Rechtfertigung für den Mord bewirkte, war Grund genug für eine korrigierende Erörterung.

Was in dieser Geschichte durchaus komplex angelegt ist, erscheint in Hemingways Roman *A Farewell To Arms* als eher punktuelle Sympathielenkung. Frederic Henry, Protagonist und Ich-Erzähler des Romans, braucht als verantwortlicher Offizier einer Ambulanz während eines eiligen Rückzugs im Kampfgeschehen des Ersten Weltkrieges Hilfe beim Schieben des stecken gebliebenen Krankenwagens. Er befiehlt zwei vorbeieilenden Sergeants dabei zu helfen. Als diese sich mit der Bemerkung, er sei nicht ihr Offizier und könne ihnen keine Befehle erteilen, weigern und weiter laufen, erschießt er den einen und verfehlt nur knapp den anderen, den er auch hatte töten wollen.

Sein Untergebener erbittet daraufhin die Waffe, um auf den am Boden Liegenden noch einmal schießen zu können. Als die Pistole versagt, gibt Lt. Henry technische Hinweise, woraufhin der Untergebene auf den Sergeant zwei Kopfschüsse abgibt und diesen dann an den Beinen wegzieht. Bei der Rückgabe der Pistole gibt er zu erkennen, dass er auf dieses Töten stolz sei, und Lt. Henry fragt interessiert nach, ob er selbst den zweiten Sergeant wohl auch noch erwischt habe. Äußerlich sehr anrühlich, werden dann noch Mantel und Umhang des Toten als Hilfsmittel zur Beweglichmachung der Ambulanz benutzt.

Über diese sehr brutale und menschenverachtende Szene wurde im Leistungskurs eines 12. Jahrgangs zunächst hinweg gelesen. In der Besprechung wurde dann deutlich, dass die Schüler sich von dem mit positiven Merkmalen gekennzeichneten Protagonisten hatten lenken lassen. Was der Offizier in der Verantwortung einer Ambulanz und in einer Kriegssituation tut, erschien ihnen darüber hinaus richtig und vertretbar. Dass es sich jedoch hier um einen Mord und um ein geradezu lustvolles Töten handelt, musste erst noch geklärt werden.

Nimmt man mögliche Wirkungen von Literatur ernst und will man verantwortungsbewusst Literaturdidaktik betreiben, dann bedarf es klärender Gespräche, damit dargestellte Verbrechen weder übergangen noch zu rechtfertigen oder zu entschuldigen versucht werden. Dies erscheint umso dringender geboten, als nicht auszuschließen ist, dass Medien wie Film und Fernsehen undifferenziertes Denken und Verhalten fördern.



Abb. 11: J. H. Füssli, *Macbeth* (Act I, Scene 3): A Heath. Macbeth, Banquo and Three Witches

2. Sympathieleitung in *Macbeth*

Und nun zu *Macbeth*: Die Boydell-Ausstellung präsentiert sieben Bilder zu Shakespeares Drama, und Johann Heinrich Füssli hat Macbeth auf zwei Bildern in Gestalt und Pose nach Art eines antiken Helden dargestellt. Mit Bezug auf Akt I, Szene 3 – Macbeth und Banquo begegnen den Hexen auf der Heide – ist Macbeth hier nackt und mit ausgeprägter Muskulatur im Bild. Er trägt ein Schwert, und hinter seinem Rücken wird ein Umhang in großen Falten sichtbar. Mit hoch gestrecktem rechtem Arm ist er den Hexen zugewandt, während Banquos rechter Arm eher als Abwehr zu verstehen ist.

Nach heutiger Begrifflichkeit, und geht man vom rein Faktischen aus, dann ist Macbeth als Massenmörder zu bezeichnen. Er begeht drei Morde eigenhändig, König Duncan und seine zwei Diener; er lässt seinen Kampfgefährten und Vertrauten Banquo umbringen, dessen Sohn entfliehen kann. Auf seinen Befehl hin werden die Frau, die Kinder und der gesamte Anhang seines Widersachers Macduff umgebracht, und er selbst tötet leichthin nach kurzem Kampf den ihm weit unterlegenen jungen Siward.

Offenbar in ihrer Entscheidung auch ‚sympathiegeleitet‘, haben die Herausgeber des Katalogs zur Boydell-Sammlung in Zusammenarbeit mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von all den hier ausgestellten Bildern ausgerechnet den von Füssli dargestellten Macbeth für das Deckblatt des Katalogs zur Shakespeare Gallery gewählt. Ebenso stilisiert erscheint Macbeth in Füsslis Bild ‚The Witches show Macbeth the Descendants of Banquo‘ (Pape/Burwick 1996: 62). Sein hoch erhobener Arm weist hier die Nachkommen Banquos zurück, jedoch ist die Pose nicht angstvoll, sondern wiederum ‚heldisch‘.

Nur eines von Füsslis Bildern fügt sich treffend in das Thema dieses Vortrags ein. Es ist die sehr expressive Darstellung David Garricks als Macbeth und Lady Pritchards als Lady Macbeth in der Szene nach der Ermordung Duncans (Pape/Burwick 1996: 61). In charakteristischer Weise drückt sich im Gesicht Macbeths (Garricks) das blanke Entsetzen über den an seinem König begangenen Mord aus, während Lady Macbeth (Lady Pritchard) mit ausgestrecktem Arm nach den zwei blutigen Dolchen greifen will und mit kühler Geste den linken Zeigefinger erhoben hält. Sowohl auf diese Szene wie auf die unterschiedlichen Charakteristika und Verhaltensweisen von Macbeth und Lady Macbeth wird im Verlauf des Vortrags noch einzugehen sein. Wie nun diese Untaten von Rezipienten aufgenommen und wie Shakespeares ‚Kunst der Sympathieleitung‘ zu beeinflussen vermag, das soll anhand des Textes zu erklären versucht werden.

Der in unserer Literaturdidaktik enthaltene Anspruch, dass die Subjektivität des Interpretierenden zur Geltung kommen soll, impliziert, dass Schüler mit ihren Erfahrungen, Anschauungen und Gefühlen um das Verstehen von Handlung und Figuren bemüht sind. Diese rezeptionsästhetische Zugangsweise zum jeweils lite-

rarischen Gegenstand bedeutet aber auch, dass die Charaktere eher als reale Menschen denn als Kunstfiguren erachtet und Problemstellungen nach eigenen lebensweltlichen Kriterien verstanden und behandelt werden.

So können spontane Eindrücke leicht zur Identifikation mit den Charakteren führen, an denen Schüler Merkmale, Eigenschaften und Verhaltensweisen erkennen, die ihnen vertraut sind. Sie lassen sich auch nicht nur durch positive Merkmale einer Figur leiten, sondern identifizieren sich mit Schwächen, Versuchungen, Ängsten, Leiden, Einsamkeit und Resignation – kurz mit allem, was sich in der sehr komplex gestalteten Figur Macbeth ausdrückt. So ist seine von Gut und Böse gekennzeichnete Menschlichkeit auch für junge Menschen attraktiv geblieben.

Er ist vieler Verbrechen schuldig und wird doch nie, wie allenthalben zu lesen ist, zu einem wirklich ‚unsympathischen‘ Scheusal. Wie das möglich ist, soll im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen werden, jedoch auch für den Unterricht pragmatische Konsequenzen anführen.

Macbeth ist eingangs als erfolgreicher Kämpfer in der Schlacht gegen die Rebellen, vom König dafür ausgezeichnet, eine mit positiven Charakteristika ausgestattete Figur, und als solche nimmt sie für sich ein. Macbeths Ehrgeiz ist zugleich seine Schwäche; er ist daher nur allzu leicht verführbar und erliegt der Versuchung, mehr zu wollen als ihm bestimmt ist. Lady Macbeth dagegen erzeugt krasse Abneigung, wenn sie, mit den Schwächen ihres Mannes vertraut, diese bloßstellt und ausnutzt. Das Gespräch über den zu planenden Mord an König Duncan ist gleichzeitig eine Kontrastierung der beiden Hauptgestalten, und diese wirkt sich zugunsten Macbeths aus. Seiner Güte, Schwäche und Unzuverlässigkeit - aus ihrer Sicht, stellt sich ihre Entschlossenheit, ihre Skrupellosigkeit und Grausamkeit als deutlicher Gegensatz gegenüber. Während Macbeth vor dem Königsmord zurückschreckt, ist sie unerbittlich, provoziert und demütigt ihn, vor allem dadurch, dass sie ihm Feigheit vorwirft und Zweifel an seiner Männlichkeit äußert.

So gewiss wie ihr antipathetische Gefühle entgegengebracht werden, so sicher wird Macbeth, der unwillig ist, den Mord zu begehen, jedoch unter dem Zwang psychologischer Verführung steht, Mitgefühl zuteil. Intendierte Wirkung und reale Reaktion auf den Text stimmen hier fraglos überein. Die Identifikation der Schüler mit Macbeth ist umso leichter möglich, als der geplante Mord an Duncan verbal weitgehend gemieden wird und es Shakespeare offensichtlich vor allem auf das Verhalten der beiden Hauptgestalten ankommt. In seinem ersten Monolog (es gibt insgesamt 24) gibt Macbeth Einblick in sein Denken und Fühlen vor dem Mord an Duncan. Er ist sich des Bösen der zu begehenden Tat bewusst und wägt das Für und Wider ab.

Er kommt hierher, zwiefach geschirmt; – zuerst,
 Weil ich sein Vetter bin und Untertan,
 Beides hemmt stark die Tat; dann, ich – sein Wirt,
 Der gegen seinen Mörder schließen müßte
 Das Tor, nicht selbst das Messer führen. –

Dann hat auch dieser Duncan seine Würde
 So mild getragen, blieb im großen Amt
 So rein, daß seine Tugenden, wie Engel,
 Posaunenzüchtig, werden Rache schrein
 Dem tiefen Höllengreuel seines Mordes;
 Und Mitleid, wie ein nacktes, neugeborenes Kind,
 Auf Sturmwind reitend, oder Himmels Cherubim,
 Zu Roß auf unsichtbaren, luft'gen Rennern,
 Blasen die Schreckenstat in jedes Auge,
 Bis Tränen Flut den Wind ertränkt. –
 Ich habe keinen Stachel,
 Die Seiten meines Wollens anzuspornen,
 Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
 Sich überspringt und jenseits niederfällt. –⁹²

Der Mord als Vorhaben ist auch hier eher umschrieben als direkt benannt; Macbeths Reflektionen kreisen ausdrücklich und in Bildern um das, was für ihn gegen den Mord spricht, mit dem Ergebnis, dass sein einziges Motiv („vaulting ambition“, übersteigerter Ehrgeiz) keinen Erfolg bringen wird. Folgerichtig will er Abstand nehmen („We will proceed no further in this business.“ I, 7, 31), ist aber dann doch nicht stark genug, sich gegenüber Lady Macbeth zu behaupten. Sie hat mit anderen, psychologisch radikaleren Mitteln fortgesetzt, was die Hexen bei Macbeth nur indirekt initiiert haben.

Das Ergebnis von Macbeths Disposition zum Bösen und seinem schwachen Willen wird als doppelte Verführung erkannt, so dass er bereits in diesem Stadium als Opfer zum Täter wird. Hier ist einzufügen, dass in einem *pre-reading*-Verfahren die Schüler auf *witchcraft* und Geistererscheinungen in elisabethanischer Zeit vorbereitet wurden, um dann den Versuch eines Transfers auf die heutige Zeit zu unternehmen. Genannt wurden beispielsweise Satanskulte mit verderblichen Einflüssen und Verführungen zum Bösen, Drogenkonsum mit persönlichkeitsverändernden Auswirkungen und Halluzinationen als Projektionen innerer Wünsche und Konflikte.

Dass die Ausführung der Tat im Hintergrund bzw. außerhalb des Bühnengeschehens bleibt und Macbeth bei seiner Rückkehr nur euphemistisch feststellt: „I have done the deed“ (II, 2, 16), verharmlost zwar den Mord nicht, erspart den

⁹² „He's here in double trust: / First, as I am his kinsman and his subject, / Strong both against the deed; then, as his host, / Who should against his murderer shut the door, / Not bear the knife myself. Besides, this Duncan / Hath borne his faculties so meek, hath been / So clear in his great office, that his virtues / Will plead like angels, trumpet-tongued against / The deep damnation of his taking-off. / And pity, like a naked newborn babe / Striding the blast, or heaven's cherubin horsed / Upon the sightless couriers of the air, / Shall blow the horrid deed in every eye, / That tears shall drown the wind. I have no spur / To prick the sides of my intent, but only / Vaulting ambition which oerleaps itself / And falls on th'other –“ (I, 7, 12-28)

Rezipienten jedoch die Vergegenwärtigung der Brutalität des Geschehens und mäßigt ihre Abscheu. In Polanskis Verfilmung von *Macbeth* wird der Mord an Duncan beispielsweise in aller Ausführlichkeit gezeigt und nicht nur als ‚Ergebnis‘ festgestellt. Während also der Mord nur kurz erwähnt wird, sind die Folgen und Auswirkungen auf Macbeth umso ausführlicher vermittelt, und hierauf kam es Shakespeare ganz offensichtlich an. Es gelingt ihm dabei auch, teilnehmende Aufmerksamkeit ganz auf die Nachwirkungen der bösen Tat zu lenken, wie sie auf Macbeths Gewissen lastet und sich psychisch-physisch auf ihn auswirkt.

Seine Furcht vor der eigenen Schlaflosigkeit, das Entsetzen vor seinen schuldigen Händen, von denen er meint, sie würden ihm die Augen ausreißen und seien vom Blut, das Meere rot färben könne, nicht mehr zu reinigen (II, 3, 59 f.), sind so suggestiv, dass sie von Schülern, wie in Spontanphasen erkennbar, als seine Bestrafung empfunden wurden. Sie konnten sich jedoch auch mit seinen Leiden – den Leiden eines Mörders – identifizieren. Das Mitgefühl mit Macbeth ist umso wahrscheinlicher als seine bewegende Reue und seine glaubhaften Gewissensqualen mit Lady Macbeths nüchterner, um nicht zu sagen kaltblütiger Reaktion auf den Tod Duncans, kontrastiert werden. Hier kommt Füsslis Gemälde mit David Garrick als Macbeth und Mrs Pritchard als Lady Macbeth erneut in Erinnerung. Sie wird die betäubten Kammerdiener durch das auf ihnen verschmierte Blut Duncans in Verdacht bringen und rät Macbeth, über die Tat nicht weiter nachzudenken: „A little water clears us of this deed/How easy is it then!“ (II, 3, 24 f.)

Wird bei der unmittelbaren Reaktion Macbeth noch relativ viel Mitgefühl zuteil, so wird ihm durch die Ermordung der zwei Kammerdiener Duncans auch wieder Sympathie entzogen. Seine Erklärung, warum er diese zwei getötet hat, lässt nun einen anderen Macbeth erkennen – einen Macbeth, der, um von seinem eigenen Verbrechen abzulenken, skrupellos zwei Morde begeht und in der Erklärung seines Motivs geschickt und heuchlerisch vorgibt, die Mörder aus Liebe zu Duncan getötet zu haben (II, 3, 109-119).

Die hier entstandene Distanzierung verstärkt sich eher noch, wenn Macbeth den Mordauftrag zur Tötung seines Kampf- und Weggefährten Banquo und seines Sohnes Fleance erteilt. Und wenn er dann klagt, „O full of scorpions is my mind, dear wife“, dann leidet er keine Gewissensqualen, sondern er wird gequält von dem Gedanken an die Hexenprophezeiungen für Banquo. Zur Erinnerung: während Macbeth die Königswürde prophezeit wurde, sind es Banquos Nachkommen, die Könige werden.

Auch Macbeths Horrorerlebnis bei dem zweimaligen Erscheinen von Banquos Geist während des Banketts hat sich im Hinblick auf Sympathienlenkung als nicht so eindeutig erwiesen, wie dies angesichts der von ihm erlittenen Qualen zu erwarten gewesen wäre. Zu unmittelbar folgen die Mitteilung an Macbeth, dass Banquo tot sei und dessen geisterhafte Erscheinung als rächende und strafende Instanz aufeinander, als dass dies nicht als gerecht empfunden werden könnte.

Der König wird nicht zur Rechenschaft gezogen, aber er erfährt die Strafe für seinen Mordauftrag auf diese Weise. Lady Macbeths Versuche, gegenüber den Lords Erklärungen abzugeben und Macbeth zu ermahnen, männliche Haltung zu bewahren („Are you a man?“, III, 4, 59 f.), tragen noch dazu bei, dass Rezipienten die Wirkung der Geistererscheinung auf Macbeth weniger emotional bewegt als distanziert betrachten.

Schwankungen – Abschwächungen wie Intensivierungen der Sympathielenkung – sind jedoch als Shakespeares Gestaltungskunst in Handlungsentwicklung wie in Charaktergestaltung eingebunden und textintendierte.

So ist ein stärkeres Engagement für Macbeth wieder möglich, wenn er sich Hilfe suchend zu den Hexen begibt und ihre zweideutigen Prophezeiungen erfährt: Niemanden fürchten zu müssen, der von einer Frau geboren wurde, und unbesiegt zu bleiben, so lange nicht der Wald von Birnam sich auf sein Schloss Dunsinane zu bewege. Durch dramatische Ironie ist hier der Rezipient involviert, weil er weiß, dass Macbeth in die Irre geführt und erneut Opfer böser Mächte wird. Als am Ende dieser recht aufwendig gestalteten Szene Macbeth erfährt, dass Macduff nach England geflohen ist, ist sein kurz gehaltenes aside, mit der Ungeheuerlichkeit, die Familie Macduffs nebst Anhang auslöschen zu wollen, geeignet, ihm die kurz zuvor gewährte Anteilnahme gänzlich zu entziehen und ihn der Verdammung preiszugeben. Ein Wechsel zwischen Verzeihen und Anklage intensiviert jedoch in charakteristischer Weise die Identifikation mit Macbeth.

Nach Macbeths Hexenbefragung im IV. Akt ist eine episodische Handlungsstruktur bis zum V. Akt auffällig. In allen Episoden geht es bei Abwesenheit von Macbeth um ihn als Verräter, als Tyrannen, um den Mörder, um „devilish Macbeth“. Selbst die schlafwandelnde Lady Macbeth erinnert an seine und gemeinsam mit ihm begangenen Missetaten. Es geht zudem um Macbeths Vernichtung, die, wie auch Rezipienten wissen, als Vergeltung für seine Verbrechen und auch um weiteres Unheil abzuwenden, gerechtfertigt und notwendig wäre. Jedoch – es gelingt Shakespeare erneut, sobald Macbeth wieder präsent ist (V.3,75), ihn so darzustellen, dass ihm Anteilnahme nur schwer zu versagen ist. Er wiegt sich in der vermeintlichen Sicherheit der Hexenvorhersagen und ist dabei doch ein Getäuschter; er ist einsam und von seinen Lords verlassen worden, zudem wird ihm mitgeteilt, dass 10.000 englische Soldaten gegen ihn versammelt sind. Seaton, sein Diener, ist ihm als einziger Gesprächspartner geblieben.

Seyton – mir wird speischlecht.
Seh ich so – Seyton sag ich! – dieser Sturm
Stößt mich zum Thron auf ewig oder jetzt vom Stuhl.
Ich hab genug gelebt; mein Lebensweg
Führt in die Dürre, unters gelbe Laub;
Und was den Altersherbst begleiten sollte,
Wie Ehre, Liebe, Freundeskreis, Respekt,
Danach darf ich nicht ausschauen; ernt anstatt

Flüche, nicht laut, doch tief, und Lippendienst,
 Wind, dem das arme Herz gern weigern würde,
 Und wagt's nicht! – – –⁹³

Wieder gewährt Macbeth hier Einblick in seine innere Situation; sie ist gekennzeichnet von unverstellter Offenheit und pessimistischer Zukunftserwartung. Die fast ohne Bilder unverschlüsselt geäußerten Eingeständnisse sind unschwer nachvollziehbar und bewegend, weil sie menschlich so eingängig sind. In diesem Monolog verdrängen andererseits Macbeths Visionen und das menschlich Anrührende an seiner Situation aber auch sein Wissen um eigenes Verschulden an seinem seelisch so zerrütteten Zustand.

Eine mögliche Vermutung, dass die so unabweisbare Sympathie lenkung in Macbeth dennoch durch Zufall entstanden sein könnte, lässt sich unschwer durch den Verweis auf Shakespeares Richard III., den Schurken nach eigenem Bekunden, entkräften. In diesem Stück gibt es nur eine einzige Stelle, an der der Protagonist Mitgefühl erfahren kann, nämlich dann, wenn ihm die Geister der durch ihn Umgekommenen im Traum erschienen sind und er in unverstellter Weiser klagt:

Schuldig! Schuldig!
 Ich muß verzweifeln. – Kein Geschöpfe liebt mich,
 Und sterb ich, wird sich keine Seel erbarmen,
 Ja, warum solltens andre? Find ich selbst
 In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.⁹⁴

Schuldeingeständnisse, Einsamkeit, versagte Liebe und fehlendes Mitgefühl ermöglichen auch hier beim Zuschauer bzw. Leser emotionale Anteilnahme. Insgesamt aber bleibt es bei dieser Ausnahme.

Die überwiegend affektive Zuwendung zu Macbeth wird, und zwar deutlich sympathiegeleitet, bis zum Schluss aufrechterhalten. Seine resignative Einstellung zum Leben, existenziell tief empfunden und entsprechend metaphorreich in seinem Monolog (dem wohl bekanntesten überhaupt!) ausgedrückt, nachdem er vom Tode seiner Frau erfahren hat, kennzeichnen ihn in einer Situation, die schon tragische Merkmale enthält.

⁹³ „Seyton! - I am sick at heart, / When I behold - Seyton, I say! - this push / Will cheer me ever or disseat me now. / I have lived long enough. My way of life / Is fall'n into the sere, the yellow leaf, / And that which should accompany old age, / As honour, love, obedience, troops of friends, / I must not look to have; but in their stead, / Curses, not loud but deep, mouth-honour, breath / Which the poor heart would fain deny, and dare not.“ (V, 3, 19-28)

⁹⁴ „[...] Guilty! Guilty / I shall despair. There is no creature loves me; / And, if I die, no soul shall pity me: / Nay, wherefore should they, since that I myself / Find in myself no pity to myself?“ (V, 3, 119-203)

SEYTON. Die Königin, Herr, ist tot.
 MACBETH. Sie hätte später sterben können; – es hätte
 Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden. –
 Morgen, und morgen, und dann wieder morgen,
 Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag,
 Zur letzten Silb' auf unserm Lebensblatt;
 Und alle unsre Gestern führten Narrn
 Den Pfad des stäub'gen Tods. – Aus! kleines Licht! –
 Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
 Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
 Sein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
 Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
 Von einem Blöden, voller Klang und Wut,
 Das nichts bedeutet ...⁹⁵

Dem Einsamen und Schwächeren, der hier zum Opfer übermächtiger Gegner und der Täuschung durch übernatürliche Kräfte zu werden droht, der kann der emotionalen Zuwendung, zumal bei jungen Menschen als Rezipienten sicher sein.

3. Sympathienlenkung und (fiktionale) Rezipientenreaktion

Aber auch Erwachsene sind vor derartiger emotionaler Vereinnahmung nicht gefeit, wie uns Willy Russel in seinem Theaterstück *Educating Rita* vermittelt, in dem er seine Protagonistin Rita nicht für Macduff, sondern für Macbeth Partei ergreifen lässt. Rita ist eine Friseurin, die sich an einer sogenannten Offenen Universität im Norden Englands für literarische Studien eingeschrieben hat. Nach ihrem allerersten Theaterbesuch läuft sie über alle Maßen beeindruckt und aufgeregt zu ihrem Tutor, um diesem von dem Ereignis, dass sie Macbeth auf der Bühne gesehen habe, zu berichten: „War seine Frau nicht eine Kuh, eh? Und dann die fantastische Stelle, wo er Macduff trifft und denkt, dass er ganz unbesiegbar sei. Ich saß am Rande meines Sitzes an der Stelle. Ich wollte rufen und Macbeth Bescheid sagen, wollte ihn warnen.“⁹⁶

⁹⁵ „SEYTON. The queen, my lord, is dead. / MACBETH. She should have died hereafter; / There would have been a time for such a word. / Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle, / Lives but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury / Signifying nothing.“ (V, 5, 16-28)

⁹⁶ „Wasn't his wife a cow, eh? An' that fantastic bit where he meets Macduff an' he thinks he's all invincible. I was on the edge of me seat at that bit. I wanted to shout out an' tell Macbeth, warn him.“ (45)

Rita verhält sich hier ausschließlich gefühlsbetont (wie wohl so manch ein unvoreingenommener Abonnementsbesucher im Theater auch) und ist beispielhaft sympathiegelent. Ginge es nämlich um eine distanziert-kritische Einstellung bei der Konfrontation zwischen Macbeth und Macduff, so müssten Leser wie Zuschauer von Anfang an auf den Sieg Macduffs hoffen, der doch zwingende Veranlassung hat, aus persönlichen wie politischen Gründen den zu töten, der so viel Unheil angerichtet hat. Aber da bei Rezipienten das affektive Erleben stärker entwickelt worden ist, liegt auch die mitfühlende Parteinahme für Macbeth nahe. Die Eindrücke des Augenblicks überlagern die Schandtaten Macbeths, um nicht zu sagen, sie machen sie vergessen. (Über den Eindrücken der Gegenwart die Vergangenheit zu vergessen, ist doch bis heute aktuell und manchmal sogar brisant.)

4. Sympathielenkung und Inszenierung

Wie weit Sympathielenkung auch bei Inszenierungen von Macbeth dramaturgische Entscheidungen zu beeinflussen vermag, soll die filmische Aufzeichnung einer Inszenierung der Lincoln Center Theatre Company zeigen. In dieser wird sogar gegen den Text inszeniert, denn vor dem entscheidenden Kampf mit Macduff sagt Macbeth ausdrücklich, er werde nicht wie der „Roman fool“ (der römische Narr) durch das eigene Schwert sterben, sondern bis zum Letzten kämpfen. Das tut er dann auch, bis ihm von Macduff der Kopf abgeschlagen wird.

Sehr zur Überraschung des Textkundigen stirbt Macbeth in der Inszenierung nun doch wie ein Römer, wenn auch nicht durch das eigene Schwert: er wirft sich vielmehr in das Schwert Macduffs (vgl. Abb. 12-14). Indem er sich bekreuzigt, stirbt er augenscheinlich als Christ, was zu ihm, der nicht einmal Reue für seine Schandtaten zeigt, nicht recht passen will. Ebenso verwunderlich ist Macduffs Verhalten, der Macbeth eine gewisse Anerkennung zuteil werden lässt, indem er ihm seine eigene Kette mit Kreuz übergibt (Abb. 15) und durch das Schlagen des Kreuzes über dem Toten diesem eine Art *te absolvo* gewährt (Abb. 16).

Zurück zum Text: Erst wenn Malcolm, der Sohn Duncans als proklamierter König seine zukunftsorientierte Rede hält und dabei an „this dead butcher and his fiend-like queen“ (V, 7, 69) erinnert, geht die intendierte Wirkung dahin, dass auch beim Publikum das nur affektive Erleben einer nachdenklichen Rückbesinnung weichen soll.

Wie mit Schülern ausführlich besprochen, erfüllt Shakespeare mit diesem Ende Bedingungen des Elisabethanischen Weltbildes, in dem, wer sich aus der göttlich determinierten Chain of Being (der großen Seinskette) ausklinkt und Chaos verursacht, wie Macbeth and Lady Macbeth, bestraft werden muss. Danach kann mit der Einsetzung Malcolms als König, die Ordnung in Schottland wieder hergestellt werden.

Abb. 12-16: Szenenfotos aus der *Macbeth*-Inszenierung der Lincoln Center Theatre Company (Act V, Scene 8)



Abb. 12: Macbeth greift nach seinem Schwert, ohne es zu ziehen



Abb. 13: Macbeth dreht sich zu Macduff und scheint ihn anzugreifen, wobei er in Macduffs Schwert läuft



Abb. 14: Macbeth liegt am Boden; Macduff zieht sein Schwert zurück



Abb. 15: Macduff hat sein Kreuz abgenommen und legt es Macbeth auf die Brust



Abb. 16: Macduff schlägt das Kreuz über Macbeth

Als Tragödie erfüllte Macbeth nur bedingt die Kriterien der aristotelischen Tragikvorstellung. Macbeth ist zwar anfänglich der gefeierte Held einer siegreichen Schlacht – und soweit wären Füsslis ‚heldische‘ Macbeth-Darstellungen noch akzeptabel –, und er erlebt seinen tiefen Fall durch seinen „tragic flaw“ (hier seine tragische Charakterschwäche), aber er ist auch ein vielfacher Mörder und stellt sich dadurch gegen die hehre Auffassung von Tragik. Demnach hat er seine Bestrafung reichlich verdient, nicht jedoch „fear and pity“.

5. Ausblick

In einer Klausuraufgabe wurden Schüler nach ihrem Urteil über Macbeth gefragt, wenn dieser am Ende überlebt hätte und vor Gericht gestellt worden wäre. Die Mehrheit billigte ihm mildernde Umstände zu bzw. versuchte, ihn zu entschuldigen und geriet damit sogar in die Nähe einer Rechtfertigung seiner Taten. Die Begründung lautete: er sei doch zweimal verführt worden, einmal durch die Hexen, zum anderen durch Lady Macbeth. An keiner Stelle wurde die Wirkung von Sympathieleitung so deutlich wie hier.

Daher erweisen sich im Sinne dessen, was die einleitenden Beispiele aus dem Schulbuch und Hemingways Roman wie auch die Erörterung der Füssli-Bilder aussagen sollten, erst recht im Zusammenhang mit Macbeth klärende Gespräche über die Wirkung von Sympathieleitung als notwendig. Sympathieleitung kann sich als simple Leser- und Zuschauerführung entwickeln und differenzierende Betrachtungsweisen verhindern. Dann bliebe weitgehend unberücksichtigt, was im Denken und Handeln der Personen moralisch-ethisch und rechtlich angemessen bzw. nicht angemessen ist.

Daher sollten Schüler im Literaturunterricht, auf welchem methodisch-didaktischen Weg auch immer, dazu befähigt werden, dass sie mit einem Text differenzierend und letztlich auch kritisch umgehen können. Bildung ist auch immer ein Stück Lebenshilfe, und daher sollte der Literaturunterricht in den Schulen wie auch die Beschäftigung mit Literatur im Privaten als eine unverzichtbare Bereicherung des menschlichen Seins betrachtet werden.

Verwendete Literatur

Primärwerke

- Garner, Hugh. „The Moose and the Sparrow“. *Learning English - Modern Course* Gym 6. Hg. Werner Beile u.a.. Stuttgart: Ernst Klett, 1982. 14-15.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. London: Penguin, 1965.
- Russel, Willy. *Educating Rita*. Ed. and annotated by A.-R. Glaap. Frankfurt a.M.: Diesterweg, 1997.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. by Kenneth Muir. London: Arden, 2002.
- . *Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.
- . *Macbeth*. Englisch und Deutsch. Hg. L. L. Schücking. Übersetzung August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Berlin und Darmstadt: Rowohlt, 1963.
- . *Richard III*. Englisch und Deutsch. Hg. L. L. Schücking. Übersetzung August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Berlin und Darmstadt: Rowohlt, 1958.

Sekundärwerke

- Pape, Walter und Frederick Burwick, Hg. *The Boydell Shakespeare Gallery*. Bottrop: Pomp, 1996.
- Pfister, Manfred. „Zur Theorie der Sympathienkung im Drama.“ *Sympathienkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*. Hg. Werner Habicht, Ina Schabert. München: Wilhelm Fink, 1978. 20-34.
- Schabert, Ina. „„Sympathy“ als rezeptionsästhetische Kategorie in der englischen und amerikanischen Shakespearekritik“. *Sympathienkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*. Hg. Werner Habicht, Ina Schabert. München: Wilhelm Fink, 1978. 35-53.

Video

- TV-Aufzeichnung: *Macbeth* by Lincoln Center Theater Company. New York, 1981. Philip Anglim as Macbeth, Maureen Anderman as Lady Macbeth. Directed by Kirk Browning.

Viewing Shakespeare: **Zum Einsatz von Bildern im englischen Dramenunterricht**

1. Shakespeares Stellenwert in der Schule

Wirft man einen Blick in die aktuellen Curricula für das Fach Englisch, so erhält man den Eindruck der ungebrochenen Popularität von Werk und Wirkung Shakespeares in deutschen Schulen. Dies war jedoch nicht immer so: Insbesondere im Rahmen des kommunikativen Fremdsprachenunterrichts der 1970er und 80er Jahre galten literarische Texte als entbehrlich. Anstatt sich mit Romanen oder Dramen zu beschäftigen, sollten Lernende auf den Gebrauch der Fremdsprache in konkreten Kommunikationssituationen vorbereitet werden. Literatur spielte im fremdsprachlichen Klassenzimmer daher so gut wie keine Rolle – und schon gar nicht die so genannte Höhenkammliteratur. Shakespeare galt nicht länger als unverzichtbares englisches Kulturgut, sondern es wurde immer wieder der vielfach zitierte Befund geäußert: „Unsere SchülerInnen können Shakespeare rezitieren, aber in London Victoria keinen Koffer aufgeben“ (vgl. Kugler-Euerle 1998: 343).

Nach Meinung vieler aus der Fachdidaktik waren die „auf den Umgang mit Shakespeare ausgerichteten Kompetenzen nicht ausreichend auf die moderne Lebenswelt bezogen“ (ebd.). Hinzu kam die Forderung nach Texten, die an der Gegenwartssprache und nicht am Elisabethanischen Englisch orientiert sind.

In jüngerer Zeit wird der Behandlung von Literatur und damit auch von Shakespeares Werk im Fremdsprachenunterricht jedoch wieder verstärkte Bedeutung beigemessen (vgl. Petersohn/Volkman 2006 und Hallet 2007a). Dies ist vor allem auf gewandelte Vorstellungen vom Stellenwert literarischer Texte zurückzuführen. Für die wieder gewonnene Einsicht, dass Literatur eine wichtige Bereicherung für den Fremdsprachenunterricht darstellt, gibt es eine Reihe von Gründen. Sie reichen von der Auffassung, dass Lesen kein passiver Akt der Informationsentnahme, sondern ein kreativer Akt der Bedeutungsbildung ist, über die Forderung nach mehr Schülerorientierung bis zur Aufwertung der emotional-affektiven Dimension der Literaturrezeption (vgl. Nünning/Surkamp 2009: 12f.).

Dass Shakespeare heute in nahezu allen bundesdeutschen Rahmenrichtlinien und Lehrplänen verankert ist, ist aber sicherlich auch auf seine Popularität außerhalb der Schule zurückzuführen. Shakespeare ist nach wie vor der meistgespielte Bühnenautor der Welt – und das nicht nur in englischsprachigen Ländern. Zudem werden nahezu jedes Jahr neue, vielfach Oscar-prämierte filmische Adaptionen seiner Stücke produziert.

2. Neue Materialien und Methoden im Shakespeare-Unterricht

Aus dieser alltäglichen und vielfältigen Shakespeare-Präsenz hat der Englischunterricht viele wichtige Impulse erhalten, insbesondere was die Möglichkeiten der Text- und Materialwahl angeht. Durch die Einbeziehung bildgestützter Medien, z.B. durch Shakespeare-Filme (vgl. z. B. Kamp 2006) – insbesondere durch bei Schülerinnen und Schülern so populäre Genres wie High-School-Filme und Teenagerkomödien –, aber auch durch Comics, die in großer Zahl zu Shakespeares Stücken erschienen sind (vgl. dazu Thaler 2005), kann die Uniformität der Schullektüre aufgebrochen und die Schwierigkeit überwunden werden, deutsche Schülerinnen und Schüler zum Lesen fremdsprachiger Texte zu animieren bzw. ihre Begeisterung auch für Shakespeare zu wecken. Darüber hinaus kann Lernenden ein leichter Zugang zu Shakespeares Werk verschafft werden, wenn nicht länger an herkömmlichen Methoden der Textinterpretation festgehalten wird. In den letzten Jahren haben sich im Zuge neuer Lernzielbestimmungen, die die Lernenden, ihr Weltwissen sowie ihre Interessen und Bedürfnisse in den Mittelpunkt rücken, die Formen der Textarbeit im Englischunterricht gewandelt. Es ist eine Vielzahl innovativer, schüleraktivierender Zugangsmöglichkeiten entwickelt worden (vgl. Nünning/Surkamp 2009: 62-82), die auch das visuelle Lernen im Fremd-

sprachenunterricht berücksichtigen und die für die Beschäftigung mit den Dramen Shakespeares fruchtbar gemacht wurden.

Ein erster Entwicklungsschritt bestand in der Abwendung von rein kognitiven Zugangsformen im Literaturunterricht. Die Kritik an rationalen Verfahren der Textanalyse betraf vor allem die Annahme eines objektiven Textverstehens und die Auffassung vom Text als geschlossenem Kunstwerk. Es wurde moniert, dass im Literaturunterricht die zu ermittelnde Textbedeutung von vornherein festgelegt sei und von den Schülerinnen und Schülern „nur noch in einem langwierigen Frage-Antwort-Spiel nachvollzogen werden [müsse]“ (Hermes 1994: 251) – mal ganz abgesehen davon, dass es *die* eine Textdeutung ohnehin nicht gibt, was nicht zuletzt die Sekundärliteratur mit ihren unterschiedlichen, sich teils auch widersprechenden Lesarten allein zu *Hamlet* zeigt. Dadurch, dass die Tätigkeiten und Fähigkeiten der Schülerinnen und Schüler beim Lesen und Verstehen von Shakespeares Dramen nicht in den Unterricht einbezogen wurden und die individuellen Deutungen der Lernenden keine Rolle spielten, galten Shakespeares Texte bei Lernenden als ‚abgehoben‘, ‚verstaubte Klassiker‘ und ‚fern ihrer Lebenswelt‘ (vgl. Antor 1997: 4).

Als Folge aus der Kritik an rein rationalen und textimmanenten Zugangsformen wurden handlungs- und produktionsorientierte Formen der Textarbeit für den Literaturunterricht entwickelt (vgl. Surkamp 2007). Diese legen den Akzent auf die Lernenden und deren individuelles Leseverstehen. Die aktive Rolle der Lernenden beim Textverstehen soll dadurch gezielt gefördert werden, dass sie durch handlungs- und produktionsorientierte Verfahren dazu angeregt werden, „eigene Vorstellungen zum Text zu entfalten und sie in mannigfacher Form gestaltend zum Ausdruck zu bringen“ (Haas/Menzel/Spinner 1994: 39). Der Doppelbegriff ‚handlungs- und produktionsorientiert‘ betont dabei zwei Grundformen von Schüleraktivitäten, zwischen denen vielfältige Mischformen möglich sind: einerseits der vielfältige, durch praktisches Handeln und den aktiven Gebrauch der Sinne bestimmte bildlich-illustrative, musikalische oder darstellende Umgang mit gegebenen Texten und andererseits das produktive Erzeugen von neuen Texten, wobei von einem weiten Textbegriff ausgegangen wird.

Eine wesentliche Neuerung innerhalb der Shakespeare-Didaktik der letzten Jahre besteht daher in der verstärkten Einbeziehung spielerischer Zugänge (vgl. auch die Überblicksdarstellungen bei Petersohn/Volkmann 2007 und Hallet 2007). Diese beruhen auf der Grundidee, dass Dramen, weil sie keine reinen Lesetexte sind, sondern partiturähnlichen Charakter haben, auch im Unterricht als Spielvorlagen für szenische Umsetzungen angesehen werden sollten. Zudem legt es die Handlungsdimension dramatischer Texte für deren Rezeption im Klassenzimmer nahe, sie selbst handelnd, d.h. aktiv mitzuvollziehen (vgl. Waldmann 2004: 2). Die Möglichkeiten spielerischer Zugänge reichen von der Erstellung von Standbildern über szenische Interpretations-Methoden (wie szenisches Lesen,

Rollenspiel, Stimmenskulptur) bis zur Aufführung eines kompletten Stückes (vgl. Nünning/Surkamp 2009: 173-193).

Eine zweite Ausrichtung innerhalb der Shakespeare-Methodik ist in verschiedenen kreativen Zugängen zu sehen. Zu diesen zählen das Schreiben von neuen Texten zu einem Drama (z.B. in Form einer neuen Schlusszene), die Transformation eines Theaterstückes in ein anderes Medium, die Anfertigung von Collagen, Bühnenbildern oder Zeichnungen von Figuren sowie der Entwurf von Stimmungsbildern. Ein Ziel solcher Zugänge besteht darin, kreative Verfahren zur „Überwindung von Lese- und Verstehensschwierigkeiten bzw. zum Ausbau der Lese- und Verstehenskompetenz“ (Caspari 1994: 240) zu verwenden. Denn all diese Formen der Textarbeit fordern die Lernenden dazu auf, „die eigenen Erfahrungen dem Text explizit [...] gegenüberzustellen – und damit die Aufmerksamkeit in besonderem Maße, bei vielen Lesern überhaupt erst, auf das Unbestimmte oder das Besondere oder auf die poetische Machart eines Textes zu lenken“ (Haas/Menzel/Spinner 1994: 46).

Sowohl einige der spielerischen Zugänge als auch viele kreative Verfahren in der Shakespeare-Didaktik zielen darauf ab, Bilder in den Unterricht zu integrieren. Zum einen sollen die Lernenden im Sinne eines schüler- und handlungsorientierten Unterrichts selbst Bildmaterial zu Shakespeare gestalten (z.B. in Form von Standbildern oder Collagen). Zum anderen wird Bildmaterial in Form von Filmen oder Comics eingesetzt, um Lernenden den Zugang zu Shakespeares Werk zu erleichtern. Dass auch Grafiken von Gemälden zu Shakespeares Stücken – wie z.B. die Stiche der Boydell Shakespeare Gallery – ein hohes didaktisches Potenzial für den englischen Literaturunterricht besitzen, ist in der Forschung bislang kaum berücksichtigt worden (vgl. lediglich Rymarczyk 1998). Im Folgenden soll daher dargelegt werden, welche Ziele mit dem Einsatz von Gemälden im Shakespeare-Unterricht erreicht werden können und welche Methoden sich in diesem Zusammenhang besonders anbieten.

3. Gründe für den Einsatz von Bildern im Fremdsprachenunterricht

Ein Grund für den Einsatz von Bildern im Shakespeare-Unterricht ist in der allgemeinen Forderung nach der Ausbildung einer fünften Kompetenz neben den vier Grundfertigkeiten beim Fremdsprachenlernen zu sehen. Neben dem Hör- und Leseverstehen, dem Sprechen und Schreiben in der Fremdsprache soll – wie in anderen Fächern auch – das Sehverstehen der Lernenden gefördert werden. Wie wichtig die Schulung des Sehverstehens ist, hebt der Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen schon 1993 hervor:

Unsere Schule ist traditionell vornehmlich eine Schule des Sprechens, Lesens und Schreibens. Die kulturelle Tradition der Bilder wird bei der Ein-

schätzung dessen, was unsere Schülerinnen und Schüler für eine allgemeine Bildung lernen sollen, weit weniger geachtet, als dies der Geltung und der Wirksamkeit von Bildern in der abendländischen Kultur bis heute und verstärkt heute entspricht. (zit. in Rymarczyk 1998: 47)⁹⁷

Als ‚visuelle Kompetenz‘ oder ‚visual literacy‘ wird die Fähigkeit bezeichnet, visuell zu kommunizieren, d.h. „visuelle Informationen zu extrahieren und zu verstehen, aber auch selbst visuelle Informationen erstellen und mit anderen kommunizieren zu können“ (Lewalter 1997: 44; vgl. auch Bamford 2003: 1). Visuelle Kompetenz ist nicht gleichbedeutend mit der genetisch veranlagten Fähigkeit, Dinge visuell wahrzunehmen. Sie ist weder angeboren, noch entwickelt sie sich durch Reifung; sie muss vielmehr erlernt werden. Daher sollte bei der Bildarbeit im Unterricht nicht nur auf der inhaltlichen Ebene gearbeitet und nicht nur gefragt werden: *What do you see?* Lernende müssen vielmehr darin geschult werden, neben den Bildinhalten auch die Darstellungsmittel eines Bildes zu identifizieren, Inhalt und Form in Bezug zueinander zu setzen und dabei auch den Bildkontext zu berücksichtigen.⁹⁸ Denn die Rezeption wird in erheblichem Maße durch bildimmanente Strukturen⁹⁹ gesteuert und nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Ebene eines Bildes trägt zu dessen Bedeutungspotenzial bei. Die Untersuchung des Zusammenwirkens von Inhalt und Form im Unterricht kann den Lernenden verdeutlichen, dass Bilder Wirklichkeit nicht einfach abbilden, sondern aus einer bestimmten Perspektive präsentieren und somit immer eine Interpretation des Dargestellten liefern. Diese Einsicht ist für Lernende deshalb von Bedeutung, weil sie in ihrem Alltag einer Flut von Bildern begegnen und weil Bilder das Verhalten von Menschen steuern können, ohne dass diese sich dessen bewusst sind: „Die Neurowissenschaft hat nachgewiesen, dass große Bereiche des Gehirns von den nicht-wahrgenommenen, unbewussten Sehreizen aktiviert werden können. Ein Großteil unseres Verhaltens kann also vom Sehen gelenkt werden, ohne dass das Bewusstsein („die Intelligenz“) wirklich beteiligt ist.“ (Mittlmeier 2006: 62) Die

⁹⁷ Vgl. auch Bamford (2003: 2): „Pictures exist all around us. They surround us. The economy relies heavily on visual representation and a sense of design, style and ‚feel‘. Understanding pictures is a vital life enriching necessity. Not to understand them is visual illiteracy.“ (Vgl. auch Hoffman 1998: xii sowie Kress/van Leeuwen 2006: 16f.)

⁹⁸ Zum Bildkontext zählt Panofsky (1975) die dem Bild zugrunde liegende Literatur, damalige Moden, Stil und Eigenschaften der Künstlerinnen und Künstler, Eigenschaften der Auftraggeberinnen und Auftraggeber, Bildzweck, historische Umstände, also „die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche und des Landes, die zur Debatte stehen“ (ebd.: 49).

⁹⁹ Zu diesen Strukturen zählen Gunther Kress und Theo van Leeuwen (2006) z.B. die folgenden: Eine im Bild dargestellte Handlung entwickelt sich etwa von links nach rechts, d.h. Auslöser sind links im Bild angeordnet, Reaktionen oder Resultate finden sich rechts davon (vgl. ebd.: 179ff.); durch die Verwendung von Frosch- oder Vogelperspektive lassen sich Machthierarchien zum Ausdruck bringen, denn von oben betrachtet wirken Dinge klein, während sie von unten betrachtet groß und eher Ehrfurcht einflößend aussehen (vgl. ebd.: 129ff.); und mit Hilfe von Gesten können Bezüge zwischen Bildelementen hergestellt werden (vgl. ebd.: 116ff.).

Ausbildung visueller Kompetenz ist daher wichtig, um Lernenden einen bewussten Umgang mit dem Medium Bild zu ermöglichen.

Um weitere Gründe für den Einsatz von Bildern im Fremdsprachenunterricht herauszustellen, ist es sinnvoll, sich zunächst die Unterschiede verschiedener Bildtypen vor Augen zu führen. So unterscheiden sich didaktisierte Bilder von authentischen Bildern. Unter didaktisierten Bildern werden „all jene verstanden, die eigens für Sprachlehr- und Lernprozesse entworfen wurden“ (Rymarczyk 1998: 45), also z.B. Lehrbuchillustrationen. Im Gegensatz dazu sind authentische Bilder „um ihrer selbst willen, d.h. ohne fremdsprachendidaktische Zielsetzungen gestaltete Kunstwerke“ (ebd.: 45f.). Zu authentischen Bildern zählen daher u.a. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafiken, Fotografien und auch Graffiti (vgl. ebd.). Solche Bilder eignen sich nicht nur deshalb für den Unterricht, weil sie der Bildtyp sind, dem die Lernenden im Alltag zuhauf begegnen. Darüber hinaus sind sie in der Regel komplexer und damit interessanter als didaktisierte Bilder und sie können als Dokumente ihrer Entstehungszeit Aufschluss über (fremd)kulturelle Wirklichkeiten geben.

Für den Literaturunterricht fruchtbar ist zudem eine weitere Differenzierung zwischen sogenannten eigenständigen authentischen Bildern und solchen, die einen Bezug zu einem literarischen Werk aufweisen. Karl-Heinz Hellwig (1989) verwendet in diesem Zusammenhang die Begriffe ‚mediumextern‘ und ‚mediumintern‘, mit denen er die Art der Verbindung zwischen Bild und Sprache verdeutlicht:

Sofern ein Bild sich nicht [...] dem selben Gegenstand widmet wie ein fremdsprachiger Text, kann die Verknüpfung von Sprache und Bild immer nur mediumextern und im Unterricht erfolgen, beispielsweise durch ein Gespräch über das Bild. Im Gegensatz dazu besitzt ein Bild mit mediuminterner Verknüpfung zum Text, wie etwa eine Illustration, bereits den direkten inhaltlichen Bezug zu beispielsweise einem literarischen Werk. (Rymarczyk 1998: 49)

Mediuminterne Kunstbilder können insofern in einem Bezug zu einem literarischen Werk stehen, als sie den Inhalt des Textes visualisieren, in dem Text selbst erwähnt werden oder als Grundlage bzw. Inspiration für das Verfassen eines literarischen Textes gedient haben (vgl. Hellwig 1989: 4). Wie nun dargelegt werden soll, lässt sich dieser Bezug zwischen Bild und Text mit Schülerinnen und Schülern im Fremdsprachenunterricht untersuchen und für das Erreichen fachspezifischer Lernziele im fremdsprachlichen Literaturunterricht nutzen.

4. Vorschläge zur Arbeit mit Stichen der Boydell Shakespeare Gallery im englischen Literaturunterricht

Im Folgenden geht es um den Einsatz von Stichen zu Shakespeares Dramen aus John Boydells (1720-1804) Shakespeare Gallery im englischen Literaturunterricht. Die Arbeit mit diesen authentischen, mediuminternen Bildern kann zum einen den Leseprozess und das Textverständnis im fremdsprachlichen Literaturunterricht unterstützen. Aufgrund des Bild/Text-Bezugs kann die Bildarbeit beispielsweise eine intensive Textreflexion initiieren (vgl. Rymarczyk 1998: 50). Sie ermöglicht eine Kontextualisierung und Semantisierung von Textpassagen (vgl. Haß 2008: 43, Hilger 1999: 7) und kann durch den zusätzlichen visuellen Input die Textinterpretation unterstützen: „[D]as Bild hemmt nach meiner Erfahrung auch sehr viel weniger die Phantasietätigkeit der Schüler, als daß es sie weckt und ihr eine Orientierung gibt, die dann wieder auf den Text zurückgewendet werden kann.“ (Voigt 1988: 58) Die Stiche können außerdem als historische Dokumente untersucht werden, mit deren Hilfe sich soziokulturelles Kontextwissen für die Textdeutung erwerben lässt. Dies alles kann es den Lernenden erleichtern, zu einem Textverständnis zu gelangen. Dabei profitieren sie davon, dass sich Bilder auf abwechslungsreiche Weise und in allen Phasen der prozessorientierten Textarbeit einsetzen lassen. Zum anderen kann durch eine Bildarbeit, die nicht nur inhaltlich ausgerichtet ist, sondern auch die Besonderheiten des Mediums ‚Bild‘ thematisiert, die Ausbildung visueller Kompetenz erreicht werden. Es gibt somit zwei Zielsetzungen für den Einsatz der Boydell Shakespeare-Stiche im fremdsprachlichen Literaturunterricht: zum einen mit Fokus auf den Leseprozess und das Textverstehen und zum anderen mit Fokus auf die Ausbildung visueller Kompetenz.

4.1 Die Ausrichtung auf den Leseprozess und das Textverständnis

4.1.1 Erleichterung des Textverständnisses in der pre- und while-reading-Phase

Wenn Lernende neugierig auf einen Text und zum Lesen motiviert sind, dann fällt ihnen der Zugang zu diesem Text in der Regel leichter, vor allem wenn es sich um einen fremdsprachigen Text handelt (vgl. Surkamp/Henseler 2007). Eine solche Disposition lässt sich mit Hilfe von Bildern erreichen: Empirische Versuche der Bildwissenschaften zeigen, dass textbezogene Bilder die Aufmerksamkeit wecken und neugierig auf Textinhalte machen können (vgl. Duchastel 1978 und 1983, Issing 1983, Levie/Lentz 1982). Die Stiche der Boydell Shakespeare Gallery eignen sich gut für einen aktivierenden Einsatz vor der Lektüre, denn sie lassen in ihrer inhaltlichen und formalen Komplexität ganz unterschiedliche Deutungen zu. Bei der ersten Begegnung mit diesen Bildern können Lernende auf ihre persönli-

chen Assoziationen Bezug nehmen und sich so einen ersten Zugang zum anschließend zu lesenden Dramentext verschaffen.

Den Lernenden wird bei einer ersten Bildbeschreibung möglicherweise auch bewusst, dass eine die vielen Bilddetails berücksichtigende Bildinterpretation im Falle der mediuminternen Stiche der Boydell-Gallery ohne die Kenntnis des dem jeweiligen Bild zugrunde liegenden Dramas kaum vorzunehmen ist. Die Bilder visualisieren vielfach nicht nur einzelne Handlungsmomente aus einem von Shakespeares Dramen, sondern stellen mit Hilfe von bestimmten Darstellungskonventionen Bezüge zu Vorhergegangenen her und deuten auch auf Kommenendes voraus. Dies ist z.B. bei John Ogbornes Stich zu *Much Ado About Nothing* der Fall (Abb. 17):¹⁰⁰

Das Bild zeigt die aufgrund der Zurückweisung durch ihren Verlobten Claudio in Ohnmacht gefallene Hero im Kreise von Freunden und Dienern. Der Mann rechts von ihr ist Claudio; ebenso wie sie ist er als Hauptfigur des Bildes durch die Helligkeit seiner Darstellung hervorgehoben. Seine abweisende Handgeste deutet auf die Ursache von Heros Ohnmacht hin. Der milde Blick des Priesters sowie seine Geste, mit der er Claudio Einhalt zu gebieten scheint, können als Hinweis auf die Unschuld Heros und die Unangemessenheit von Claudios Anklage gedeutet werden; der Blickkontakt zwischen den beiden Personen, die Hero aufgefangen haben – Beatrice und Benedikt –, weist auf deren (spätere) Verbundenheit hin, nachdem sie sich anfänglich abneigend gegenüberstehen. Eine solche Bilddeutung wird erst durch die Kenntnis des dem Bild zugrunde liegenden Dramas möglich. Diese Komplexität des Bildes kann Lernende neugierig auf den Text machen und in ihnen den Wunsch entstehen lassen, herauszufinden, welche Textpassage den Künstler zu diesem Bild inspiriert und welche Bildaussage er möglicherweise intendiert hat.

Der Bildeinsatz vor der Lektüre kann zudem schon allein deshalb zum Lesen motivieren, weil er den Präferenzen mancher Lernender entgegenkommt, die bevorzugt mit visuellem Material arbeiten (vgl. Piecha 1994: 48). Außerdem bedeutet der Bildeinsatz in der Regel eine Abwechslung von der traditionellen Textorientierung im Literaturunterricht und lässt – durch die Berücksichtigung des Bedürfnisses der Lernenden nach methodischer Variation – eine angenehme Lernatmosphäre entstehen.

¹⁰⁰ John Ogborne ist der Künstler, der den Stich nach einer Gemäldevorlage von Robert Smirke geschaffen hat.

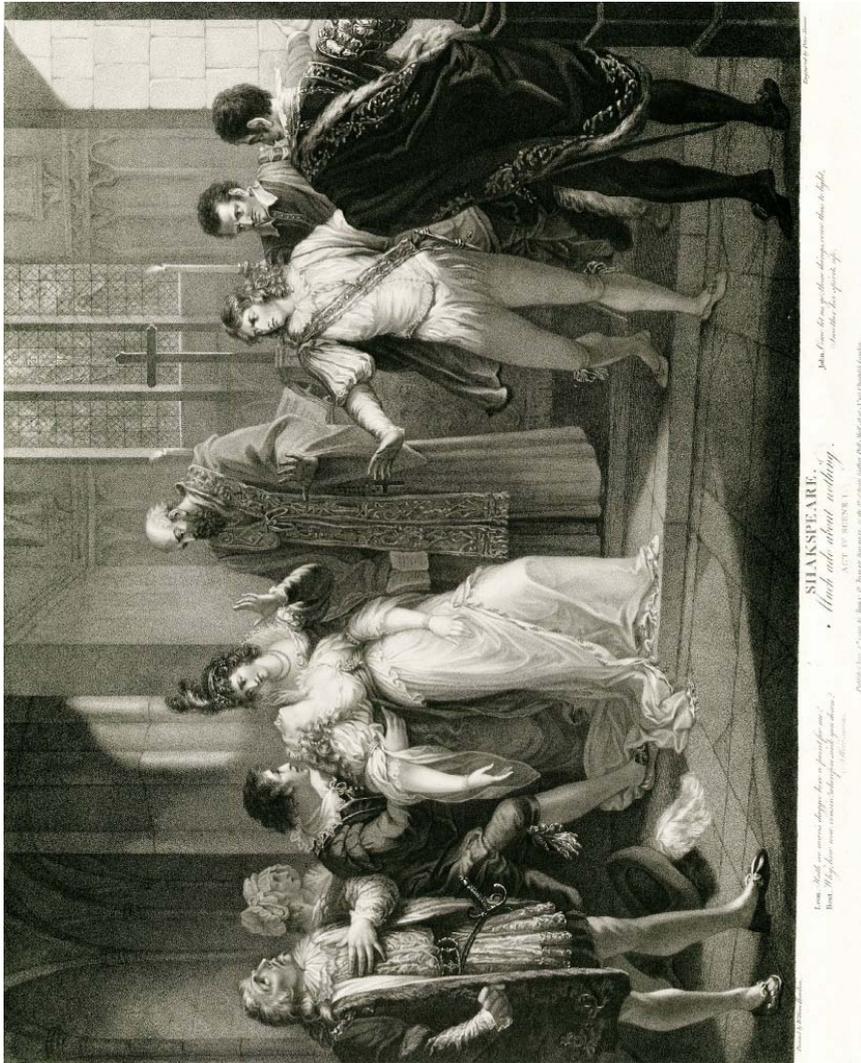


Abb. 17: R. Smirke / J. Ogborne, *Much Ado About Nothing* (Act IV, Scene 1)



Abb. 18: R. Westall / W. C. Wilson, *Macbeth* (Act V, Scene 1): Doctor of Physic, a Waiting Gentlewoman, and Lady Macbeth

Neben Neugier und Lesemotivation sorgt Vorwissen dafür, dass Textinhalte besser verstanden werden. Kognitionspsychologische Studien zeigen, dass Lesende einem Text auch dadurch Sinn zuschreiben, dass sie Bezug auf ihr Vorwissen nehmen. Bei diesem Vorwissen kann es sich im Fall der Lektüre von fremdsprachigen Texten um sprachliche Kenntnisse (spezielle Vokabeln, grammatische Phänomene etc.) sowie um inhaltliche Kenntnisse (eigene Erfahrungen mit dem Thema bzw. Inhalt, Vertrautheit mit Motiven etc.) handeln. Dieses Vorwissen kann durch den Bildeinsatz in der Einstiegsphase in ein Drama oder in eine bestimmte Szene aktiviert oder gemeinsam erarbeitet werden:

In der Einführungsphase einer neuen Lektion, eines neuen Textes, einer Übung ist der Einsatz von Bildern am weitesten verbreitet. [...] Vorsemantisierung von Wörtern nennt sich die Arbeitsweise, die man dabei anwendet, um den Schülern den einzuführenden Text verständlicher zu machen. Dahinter steckt die Idee, [...] die dem Prinzip des kommunikativen Unterrichts sehr entspricht: ‚Mobilisierung‘ des Vorwissens der Schüler/innen zum einzuführenden Thema. Ihr Vorwissen zum Thema brauchen die Schüler/innen, um eine Assoziationsbasis für den neuen Stoff zu haben. Diese Assoziationen erleichtern es ihnen später, sich an das Gelernte zu erinnern. (Ziebell-Optenhögel/Grossmann 1993: 9)

Eine solche Vorsemantisierung ist für die Arbeit mit Shakespeares Dramen sinnvoll, da deren Sprache, aber auch die Verwendung bestimmter Motive den Lernenden fremd sein kann. Mögliche sprachliche Verständnishürden lassen sich aus dem Weg räumen, wenn bei der Bildbeschreibung in der *pre-reading*-Phase bereits lektürerelevantes Vokabular aktiviert bzw. erarbeitet wird.

Im Folgenden soll beispielhaft dargelegt werden, wie man bei der Bildarbeit in der *pre-reading*-Phase vorgehen kann, um Lernenden das Verständnis von Shakespeares Dramen zu erleichtern. In einem ersten Schritt können z.B. die unterschiedlichen Assoziationen der Lernenden zur dargestellten Szene zusammengetragen werden. Dies bietet relativ vielen Schülerinnen und Schülern Gelegenheit zur Beteiligung. Außerdem kann über die Assoziationen ein persönlicher Bezug der Lernenden zum Bild entstehen. Durch das gemeinsame Zusammentragen der unterschiedlichen Assoziationen wird ferner eine breite gemeinsame (Vorwissens-) Basis für die Weiterarbeit geschaffen. Mögliche weitere Aufgabenstellungen für die Einstiegsphase sind die Aufforderung, sich einen Dialog zu der abgebildeten Szene zu überlegen, Sprech- und Denkblasen einzufügen oder dem Bild einen Titel zu verleihen. Ein solcher handlungsorientierter Zugang zu einem Bild durch kreatives Schreiben lässt den Lernenden Raum für eigene Ideen und regt ihre Fantasie an.

Ogbornes Stich eignet sich – wie auch die Mehrheit der übrigen Stiche aus der Shakespeare-Gallery – vor allem deshalb zu diesem Zweck, weil er mehrdeutig ist. Bei den Lernenden können daher Fragen wie die folgenden aufkommen: Ist He-

ros Ohnmacht Ursache oder Konsequenz der abweisenden Geste Claudios? Ist der gen Himmel blickende Mann am linken Bildrand genervt oder bittet er um Gottes Beistand? Sind die beiden dunkelhaarigen und durch ihre Darstellung in dunklen Tönen bedrohlich wirkenden Männer am rechten Bildrand Freunde oder Feinde Claudios? Außerdem zeigt das Gemälde Figuren mit sehr aussagestarker, fast theatralischer Mimik und Gestik, die zum Teil karikaturhaft überzogen sind – z.B. der zum Himmel blickende Mann mit seinen auffällig großen, weißen Augen. Diese Bildeigenschaften können bei den Schülerinnen und Schülern eine affektive Reaktion hervorrufen und den Wunsch entstehen lassen, sich zum Bild zu äußern. Durch den Bildeinsatz in der *pre-reading*-Phase werden also Sprech- bzw. Schreib- anlässe in der Fremdsprache geschaffen.

Da die Stiche zu Shakespeares Dramen als mediuminterne Bilder einzelne Textpassagen illustrieren, können sie aber auch in der Phase während des Lesens eingesetzt werden, um Lernenden die Lektüre und das Textverstehen zu erleichtern (vgl. Rymarkzyk 1998: 54). Die Stiche interpretieren die Dramen visuell, so dass durch die Beschäftigung mit ihnen zentrale Szenen besser verstanden werden können. Diskrepanzen zwischen den Vorstellungen der Lernenden und der Textillustration durch die Stiche stellen dabei keine Hürde dar, sondern können vielmehr als Impuls für die Reflexion über den Text und später als Diskussionsanlass dienen (vgl. auch Beyer-Kessling 2006: 12).

Wie lohnend die Bildarbeit in der *pre-* und *while-reading*-Phase für das Textverständnis sein kann, soll ein Aufgabenbeispiel zu Abb. 18 veranschaulichen: Vor der Lektüre werden die Schülerinnen und Schülern aufgefordert, das Dargestellte zu beschreiben. Da der Mensch daran gewöhnt ist, sein Umfeld visuell wahrzunehmen, dürfte die Identifikation von bekannten Gegenständen im Bild den Lernenden keine Schwierigkeiten bereiten. Folgendes ließe sich sagen: *I see three people: in the foreground, there is a woman in a long bright dress, barefoot, her head covered, with a sad or tired facial expression. She clutches her hands. In the background, to the right, in the dark, there is one man and another woman. They all wear medieval garments. The architecture looks medieval or classical, too, with columns and arches. On the left side of the picture, there is a table with a crown and a sword.*

Bei diesem Stich handelt es sich um die Darstellung der ersten Szene des fünften Aktes von *Macbeth*. In dieser Szene tritt die schlafwandelnde Lady Macbeth auf: Sie wird von ihrem Arzt und von der Kammerfrau beobachtet. Im Bild reibt sich die Lady die Hände, als versuche sie, etwas abzuwaschen. Der Dramentext weist darauf hin, dass sie im Schlaf von Blut spricht und sich damit auf den Königsmord bezieht. Im Bild deuten das Schwert und die Krone auf dem Tisch links neben der Lady auf den Streit um die Königsherrschaft hin. Die mittelalterlichen Gewänder und die Architektur im Stich versetzen die Szene in die Vergangenheit. Ohne die Kenntnis des Dramas lässt dieses Bild unterschiedliche Deutungen zu: Die Frau im Vordergrund wirkt vielleicht traurig oder enttäuscht, die Personen im Hintergrund sehen womöglich aus wie Verschwörer oder Ähnliches.

Durch die Diskussion solcher Ideen im Unterricht werden in den Lernenden verschiedene Assoziationen geweckt und das Bild wird mit diesen Assoziationen verknüpft. Für den fremdsprachlichen Dramenunterricht bedeutet dies Folgendes: Durch die Beschreibung des Bildes vor der Lektüre kann inhaltliches Vorwissen wachgerufen werden, das es den Lernenden erleichtert, Textzusammenhänge zu konstituieren. In diesem Fall wäre dies z.B. Wissen über die Rolle von Königen im Mittelalter, über höfische Hierarchien, das Stattfinden von Machtkämpfen und Intrigen am Hof, die Rolle von Frauen im Mittelalter etc. Ebenso kann durch die Mehrdeutigkeit des Bildes Neugier entstehen, die zum Lesen animiert: Wer sind die Personen? Was tun sie? Warum schauen der Mann und die Frau so skeptisch? Wem gehören Krone und Schwert? Wird das Bild hingegen (bzw. zusätzlich) später in der *while-reading*-Phase eingesetzt, kann es das Verstehen der entsprechenden Dramenszene erleichtern: Die zwei Personen im Hintergrund können auf Basis der Lektüre umgehend als Arzt und Hofdame identifiziert werden. Aufgrund ihrer Gesichtsausdrücke und Haltungen im Bild ist den Lesenden bewusst, dass diese beiden Personen der dritten Figur – die der Text als Lady Macbeth benennt – skeptisch gegenüber stehen. Den Grund erfahren sie ebenfalls aus dem Text und können dann wiederum die Krone und das Schwert in Beziehung zum Rest der Szene setzen. In der *while-reading*-Phase können also Informationen aus Bild und Lesetext wie ein Puzzle zu einer Textinterpretation zusammengefügt werden.

4.1.2 Vertiefung des Textverständnisses in der post-reading-Phase

Nach dem Lesen kann die rezeptive oder produktive Arbeit mit mediuminternen Bildern die Textreflexion anregen und den Lernenden helfen, Textinhalte in einen weiteren Kontext einzuordnen und so besser zu verstehen. Um eine Textreflexion der Dramen im Shakespeare-Unterricht zu erreichen, können Schülerinnen und Schüler etwa aufgefordert werden, Textpassagen mit den entsprechenden Boydell-Stichen zu vergleichen. Da es sich bei der Visualisierung von Textvorlagen stets um Interpretationen handelt, können Diskrepanzen zwischen der eigenen Lesart eines Dramas und der bildnerischen Auslegung des Künstlers oder der Künstlerin bestehen – zumal die mediuminternen Stiche der Boydell Shakespeare Gallery Textinhalte nicht nur in einem anderen Medium darstellen, sondern auch aus einer anderen Perspektive, nämlich der englischen Perspektive der Zeit um 1800. Dieser Kontext (z.B. die damalige Shakespeare-Rezeption) ist daher für die Deutung der Bilder zu berücksichtigen. Zu diesem Zweck können Interpretationen von Shakespeare-Dramen aus jener Zeit oder sozialgeschichtliche Texte zur Entstehungszeit der Bilder gelesen werden. Typische Darstellungskonventionen lassen sich wiederum anhand von Bilderreihen oder mit Hilfe kunsthistorischer Literatur erarbeiten. Mögliche Unterschiede zwischen den Stichen und den Lesarten der Lernenden können sodann genutzt werden, um die Auseinandersetzung mit dem Drama zu vertiefen. Denn zur Begründung ihrer Lesart müssen die Lernenden ihr Text-

wissen aktivieren und einzelne Szenen eventuell erneut lesen. Auf diese Weise festigen bzw. modifizieren sie ihr Textverständnis.

Alternativ zur Bildrezeption können die Lernenden zur Reflexion von Textinhalten und visueller Darstellung in den Stichen auch bildproduktiv arbeiten, indem sie selbst zu einer Szene aus einem Shakespeare-Drama ein Bild malen oder indem sie eine Szene nachstellen und sie auf diese Weise interpretieren. Anschließend vergleichen sie ihr Bild mit einem Stich aus der Shakespeare-Gallery zur selben Szene: Wie haben sie die Szene dargestellt? Welche Inhalte und Verfahren hat der Künstler gewählt und warum? Welche unterschiedlichen Wirkungen entfalten unterschiedliche Bilder zu ein und derselben Szene? Auch der Vergleich der Schülerprodukte untereinander kann sinnvoll sein, denn er führt den Lernenden deutlich vor Augen, dass es zu einem Text ganz verschiedene Deutungsmöglichkeiten geben kann.

4.2 Die Ausbildung visueller Kompetenz

Durch die Arbeit mit authentischen mediuminternen Bildern im Literaturunterricht lernen Schülerinnen und Schüler, dass Bildkunst wie die Boydell Shakespeare-Stiche für ihre Deutung zu kontextualisieren ist. Die Lernenden erfahren selbst, dass ihnen die Kenntnis der Textvorlage die Bildinterpretation erleichtert bzw. – da es sich um mediuminterne Bilder handelt – erst ermöglicht. Ihre Bilddeutung wird durch den Kontext gesteuert, den die Lektüre liefert: Das Drama wird als Vorwissen für die Interpretation des Bildes herangezogen. Umgekehrt wird bei dem Versuch, Informationen aus einem mediuminternen Bild mit der Dramenhandlung in Beziehung zu setzen, der Lektüreinhalte (erneut) reflektiert. Jutta Rymarczyk (1998: 54) beschreibt daher den Nutzen von mediuminternen Bildern für die Textarbeit im fremdsprachlichen Literaturunterricht als „wechselseitigen Prozess“: Der Text erleichtert das Bildverständnis und das Bild hilft, den Text (besser) zu verstehen.

Die Einsicht in die Notwendigkeit, Bilder auch mit Blick auf ihren Entstehungskontext zu interpretieren, ist ein wesentlicher Bestandteil visueller Kompetenz. Historische Darstellungen können nicht ohne Einbeziehung der geschichtlichen und kulturellen Umstände, unter denen sie entstanden sind und über die sie etwas mitteilen, gedeutet werden. Für den Einsatz der Shakespeare-Stiche im Unterricht bedeutet dies, dass neben den den Bildern zugrunde liegenden Dramen auch der historische Hintergrund der Gemälde berücksichtigt werden sollte. Durch die Zusammenführung von bildlicher Darstellung, literarischem Text und historischem bzw. kulturellem Kontext können die Lernenden zu begründeten Bildinterpretationen kommen. Unterbleibt diese Zusammenführung, so laufen Betrachtende Gefahr, die eigenen Maßstäbe für die Beurteilung von Darstellungen anzusetzen, denen völlig andere Normen zugrunde liegen: „Unsere Identifizierung

gen und Interpretation hängen von unserer subjektiven Ausrüstung ab, und aus diesem Grund müssen sie durch eine Einsicht in historische Prozesse ergänzt und korrigiert werden [...].“ (Panofsky 1975: 49)

Welchen Nutzen die Kontextualisierung der mediuminternen Stiche der Boydell-Sammlung für den Shakespeare-Unterricht birgt, soll ein weiteres Beispiel verdeutlichen. William Leneys Stich zu *Othello* (1799, Abb. 19) zeigt Desdemona und ihren eifersüchtigen Ehemann Othello. Dieser unterstellt seiner Frau zu Unrecht Ehebruch und tötet sie. Ihre Unschuld soll im Bild durch das Gebetbuch und den Rosenkranz auf dem Nachttisch unterstrichen werden. Wer mit der Symbolsprache der Entstehungszeit nicht vertraut ist, der kann Kette und Buch nicht als Rosenkranz und Gebetbuch identifizieren und demzufolge auch ihre symbolische Bedeutung nicht erkennen. Er sieht stattdessen die teilweise Entblößtheit Desdemonas in dem Bild und empfindet womöglich, dass die Nacktheit eher Othellos Befürchtungen, seine Frau sei amourösen Abenteuern nicht abgeneigt, bestätigt. Denn ohne das symbolische Attribut wirkt sie nicht wie eine unschuldige Frau. Befragt man die Lernenden vor der Lektüre, wer die Frau sein könnte und welche Rolle sie im Drama spielt, kann es sein, dass Lernende ihr einen wenig tugendhaften Lebenswandel unterstellen. Erst die Kenntnis der Textvorlage sowie damaliger Darstellungskonventionen, d.h. der symbolischen Bedeutung der Gegenstände, ermöglicht eine Bildinterpretation im Sinne Shakespeares und Leneys.



Abb. 19: J. Graham / W. Leney, *Othello* (Act V, Scene 2): A Bedchamber. Desdemona in bed, asleep.

Für eine Bildinterpretation ist jedoch nicht nur die Kontextualisierung der Bildinhalte notwendig. Darüber hinaus bedarf es einer systematischen Untersuchung der im Bild verwendeten Darstellungsmittel, da diese nicht nur die Bildrezeption steuern, sondern auch wesentlich zum Bedeutungspotenzial eines Bildes beitragen können. Zu bildkünstlerischen Darstellungsverfahren, deren Kenntnis ein weiterer Bestandteil von visueller Kompetenz ist, zählen u.a. das Format, die Perspektive, der Bildausschnitt, die Belichtung, die Farbwahl, die Komposition sowie die Verwendung von Symbolik und Akzentuierungsmitteln. Mögliche Varianten und ihr Wirkungs- bzw. Funktionspotenzial werden u.a. nach Gunter Kress und Theo van Leeuwen (2006) in der folgenden Tabelle vorgestellt. Bei der Untersuchung und Deutung dieser Bildmerkmale im Unterricht ist jedoch zu beachten, dass sie nicht immer bedeutungstragend sein müssen und dass es keine festgelegten Funktionszuschreibungen für bestimmte Merkmale, also kein *form-to-function mapping*, gibt.

Tab. 1: Bildkünstlerische Darstellungsverfahren und ihre Funktionspotentiale

Formales Merkmal	Varianten	Wirkungs- und Funktionspotenzial
Format (<i>format</i>)	Hochformat (<i>up-right/ portrait format</i>) Querformat (<i>landscape format</i>)	- Hochformat für eher hohe als breite Motive - Querformat für eher breite als hohe Motive → <i>Querformat für eher hohe als breite Motive räumt dem Umfeld besondere Bedeutung ein</i>
Perspektive (<i>perspective</i>) (vgl. Kress/van Leeuwen 2006: 129ff.)	Vogelperspektive (<i>bird's eye view</i>) Froschperspektive (<i>worm's eye view</i>)	- Vogelperspektive: man sieht Dinge von oben → <i>kann Macht, Kontrolle oder Überlegenheit zum Ausdruck bringen</i> - Froschperspektive: man sieht Dinge von unten → <i>weist Betrachtenden eine niedrigere Position zu, lässt sie unbedeutender wirken</i>
Bildausschnitt (<i>field size</i>) (vgl. Kress/van Leeuwen 2006: 124ff.)	Panoramaaufnahme (<i>extreme long shot</i>) Totale (<i>long shot</i>) Halbtotale (<i>full shot</i>) Nahaufnahme (<i>medium shot</i>) Großaufnahme (<i>close-up</i>) Detailaufnahme (<i>extreme close-up</i>)	- die Panoramaaufnahme zeigt viel Umfeld → <i>suggeriert große Distanz</i> - die Groß- und Detailaufnahme macht Details erkennbar → <i>suggeriert große Nähe</i>

<p>Belichtung (<i>lighting</i>)</p>	<p>natürliche Lichtquelle (<i>source of light</i>) unnatürliche Lichtquelle (<i>artificial source of light</i>)</p>	<p>- unnatürliche Belichtung wird gewählt, wenn Lichteffekte gewünscht werden, die die Gestaltung der Szene eigentlich nicht zulässt → <i>jedliches Licht lässt durch Schatten Dargestelltes plastisch wirken</i> → <i>belles Licht lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf die belichteten Bildbereiche</i></p>
<p>Farbwahl (<i>choice of colors</i>) und Farbqualität</p> <p>(vgl. Kress/van Leeuwen 2006: 225ff.)</p>	<p>Farbe (<i>color</i>) Ton (ob eher kalt oder warm) (<i>hue</i>) Sättigung (Farbintensität) (<i>saturation</i>) Modulierung (schattiert oder flächig) (<i>modulation</i>)</p>	<p>→ <i>Farben können Aufmerksamkeit wecken</i> → <i>Farben können Symbolbedeutung besitzen</i> → <i>gleiche Farben suggerieren Zusammengehörigkeit</i> → <i>ein flächiger Farbaufrag lässt Objekte weniger plastisch wirken</i></p>
<p>Komposition (<i>composition</i>)</p> <p>(vgl. Kress/van Leeuwen 2006: 179ff., 194ff.)</p>	<p>Vordergrund (<i>foreground</i>) Hintergrund (<i>background</i>) Bildmitte (<i>center</i>) rechts (<i>on the right side</i>) links (<i>on the left side</i>)</p>	<p>→ <i>Dinge im Vordergrund erfahren mehr Beachtung</i> → <i>Wichtiges befindet sich im Vordergrund</i> → <i>dargestellte Entwicklungen beginnen links und enden rechts</i> → <i>Bildseiten können für Himmelsrichtungen stehen</i> → <i>zentrale, wichtige Bildinhalte finden sich i.d.R. mittig im Bild</i></p>
<p>Verwendung von Symbolik (<i>use of symbolism</i>)</p> <p>(vgl. Kress/van Leeuwen 2006: 105ff.)</p>	<p>suggestiv (eine Eigenschaft hat symbolische Bedeutung) (<i>suggestive</i>) attributiv (ein Attribut hat symbolische Bedeutung) (<i>attributive</i>)</p>	<p>→ <i>Symbole verleihen ihren Trägern zusätzliche Bedeutungen</i></p>
<p>Akzentuierungen (<i>visual emphasis</i>)</p> <p>(vgl. Kress/van Leeuwen 2006: 201ff.)</p>	<p>Auffällige Farben (<i>colors</i>) Positionierung im Vordergrund (<i>foreground</i>) Größe (<i>size</i>) / Proportion (<i>proportion</i>) auffällige Gesten (<i>gestures</i>) Gesichtsausdrücke (<i>facial expressions</i>) Blickkontakt (<i>eye contact</i>)</p>	<p>→ <i>Akzentuierungen lenken die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf bestimmte Bildinhalte</i> → <i>Akzentuierungen bestimmen die Reihenfolge, in der Bilddetails betrachtet werden</i></p>



Abb. 20: R. Westall / J. Parker, *Macbeth* (Act I, Scene 5): Lady Macbeth with a Letter

Die Bedeutung der Untersuchung von Inhalt und Form bei der Bildinterpretation soll anhand eines Stiches von James Parker zu *Macbeth* illustriert werden (Abb. 20). Das Bild zeigt eine Frau im langen Gewand mit langem, lockigem Haar vor einer Türöffnung mit Rundbogen. Sie presst eine Papierrolle oder einen Brief an die Brust und blickt mit weit geöffneten Augen und gleichzeitig gerunzelter Stirn nach oben. Der Bildtitel verrät, auf welches Drama und welche Szene der Stich Bezug nimmt. Die Lektüre ergibt, dass es sich bei der Frau um Lady Macbeth handelt und bei der Rolle um einen Brief. Dieser erhält in der dargestellten Szene eine besondere Bedeutung, was im Bild durch eine besonders helle, den Gegenstand akzentuierende Belichtung sowie die Geste – das ‚An-die-Brust-Drücken‘ – unterstrichen wird. Lady Macbeth beweist in dieser Szene Stärke: Im Bild ist dies durch die geballte Faust, den mit Körperspannung ausgestreckten Arm, den festen Stand mit vorgeschobenem Fuß und ihre aufrechte Haltung dargestellt. Die aufrechte Haltung wird außerdem noch durch das Hochformat des Bildes unterstützt, das der räumlichen Positionierung der Lady entspricht: Sie füllt die Bildfläche mit ihrer Präsenz. Im Vergleich dazu hätte die Verwendung eines Querformats die Figur eher verloren auf weiter Bühne erscheinen lassen. Ob die Stärke in diesem Fall positiv oder negativ konnotiert ist, lässt sich durch eine Recherche zum zeitgenössischen Frauenideal bewerten (Kontext). Da Frauen um 1800 zurückhaltend und bescheiden sein sollten (vgl. Midgley 2007), ist die dargestellte Stärke von Lady Macbeth in diesem Bild eher negativ konnotiert. Für das Bild der Lady lässt sich ferner festhalten, dass ihr Gesichtsausdruck unnatürlich ist: Sie zeigt zugleich aufgerissene Augen und gerunzelte Brauen – dieses Zusammenspiel ist physisch nicht möglich. Dass sich dieser Ausdruck dennoch im Bild findet, deutet darauf hin, dass er etwas besagen soll. Diese Annahme wird gestützt durch die ebenfalls unnatürliche Ausleuchtung des Gesichts: Das Fenster, und damit die Lichtquelle, befindet sich im Rücken der Lady. Gerunzelte Brauen stehen in vielen Kulturen für Missfallen – ein Blick in die Lektüre bestätigt diese Hypothese: Der Brief hat die Lady erzürnt. Auch die herabgezogenen Mundwinkel deuten Missfallen an. Für die aufgerissenen Augen finden sich keine solch eindeutigen Interpretationsansätze im Text. Sie können als Hinweis auf den späteren Wahnsinn der Lady verstanden werden, lassen jedoch auch andere Deutungen zu – wie z.B. den Ausdruck von Erschrecken.

Diese exemplarische Deutung eines authentischen mediuminternen Bildes durch die Inbezugsetzung von Darstellungsmitteln und Textinhalten macht zwei Dinge deutlich. Erstens kommt kleinen und scheinbar zufälligen Details in Kunstbildern Bedeutung zu. Durch ein rein inhaltliches Arbeiten mit den Stichen im Unterricht würden solche bedeutungstragenden Elemente unbeachtet bleiben. Zweitens wird die Rolle der Textgrundlage für die Bildinterpretation erneut deutlich. Denn um das Wirkungs- und Funktionspotenzial von bildnerischen Verfahren bestimmen zu können, ist die Hinzuziehung des zugrunde liegenden literarischen Textes hilfreich. Dies verdeutlicht aufs Neue: Die Arbeit mit literarischem

Text und mediuminternen Bild unterstützt die Interpretation beider Medien. Das Wissen um die Notwendigkeit einer Kontextualisierung und Formenuntersuchung ist Bestandteil einer kritischen visuellen Kompetenz. Übernehmen die Lernenden beide Schritte der Bildinterpretation – wenn auch nur im Ansatz – für die Deutung von Bildern in ihrem Alltag, so gehen sie bewusster mit Bildmaterial um.

5. Fazit

Der Einsatz der Boydell-Stiche im Shakespeare-Unterricht bedeutet eine Erweiterung des Fremdsprachenunterrichts um zusätzliche authentische Materialien und attraktive Methoden. Durch die Vielfalt handlungsorientierter Aufgaben, die sich für die Bildarbeit bieten, werden eine mehrdimensionale, multimediale Annäherung an Shakespeare und damit ein schülerzentrierter und motivierender Englischunterricht möglich. *Learning by viewing* – d.h. die Auflockerung des normalerweise textfokussierten Literaturunterrichts durch den Bildeinsatz – trägt zur Ausbildung sowohl literarischer als auch visueller Kompetenzen bei. Bleibt zu wünschen, dass der Bildeinsatz im fremdsprachlichen Literaturunterricht zukünftig noch mehr Berücksichtigung erfahren wird als bisher.

Bibliografie

- Antor, Heinz (1997). „Neue Shakespeare-Forschung und alternative Literaturdidaktik.“ *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch* 6, 4-9.
- Beyer-Kessling, Viola (2006). „The Power of Pictures: Englisch lernen mit Bildern.“ *Praxis Fremdsprachenunterricht* 3/1, 11-15.
- Bamford, Anne (2003). „The Visual Literacy White Paper.“ Stockley Park: Adobe. (www.adobe.com/uk/education/pdf/adobe_visual_literacy_paper.pdf) (03. März 2009)
- Caspari, Daniela (1994). *Kreativität im Umgang mit literarischen Texten im Fremdsprachenunterricht: Theoretische Studien und unterrichtspraktische Erfahrungen*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Duchastel, Philipp C. (1978). „Illustrating Instructional Texts.“ *Educational Technology* 18, 36-39.
- Duchastel, Philipp C. (1983). „Text Illustrations.“ *Performance and Instruction* 22, 3-5.
- Haas, Gerhard; Menzel, Wolfgang und Spinner, Kaspar H. (1994). „Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht.“ *Der Altsprachliche Unterricht* 37,3/4, 37-52.
- Hallet, Wolfgang (Hrsg.) (2007a). *Shakespeare*. Sammelband von *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch*.

- Hallet, Wolfgang (2007b). „The Bard in the Classroom – Revisited: Shakespeare-Texte im 21. Jahrhundert unterrichten.“ In: ders. (2007a). 2-7.
- Haß, Frank (Hrsg.) (2006). *Fachdidaktik Englisch: Tradition, Innovation, Praxis*. Stuttgart: Klett.
- Hellwig, Karlheinz (1989). „Bildkunst im Fremdsprachenunterricht?“ *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch* 1, 4-9.
- Hermes, Liesel (1994). „Romanerarbeitung im fremdsprachlichen Unterricht.“ *Fremdsprachenunterricht* 38/4, 249-254.
- Hilger, Sabine (1999). „Lernen mit Bildern.“ *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch* 33/38, 4-9.
- Hoffman, Donald D. (1998). *Visual Intelligence: How We Create What We See*. New York-London: Norton.
- Issing, Ludwig J. & Hannemann, Jörg (1983). *Lernen mit Bildern*. München: FWU.
- Kamp, Werner (2006). „Shakespeare im Film.“ In: Petersohn/Volkman 2006. 119-134.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2006 [1996]). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kugler-Euerle, Gabriele (1998). „Modernising Shakespeare – A Project for Two Years.“ *Fremdsprachenunterricht* 42/51, 343-348.
- Levie, W. Howard & Lentz, R. (1982). „Effects of Text Illustrations: A Review of Research.“ *Educational Communication and Technology Journal* 30, 195-232.
- Lewalter, Doris (1997). *Lernen mit Bildern und Animationen: Studie zum Einfluss von Lernermerkmalen auf die Effektivität von Illustrationen*. Münster: Waxmann.
- Midgley, Clare (2007). *Feminism and Empire: Women Activists in Imperial England 1790-1845*. London: Routledge.
- Mittlmeier, Josef (2006). „Visuelle Intelligenz – als Schulfach?“ *Kunst und Unterricht* 302+303, 60-63.
- Nünning, Ansgar & Surkamp, Carola (2009 [2006]). *Englische Literatur unterrichten 1: Grundlagen und Methoden*. 2. Aufl. Seelze-Velber: Klett-Kallmeyer.
- Panofsky, Erwin (1975 [1955]). „Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung in die Kunst der Renaissance.“ In: ders. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Schauberg: DuMont, 36-67.
- Petersohn, Roland & Volkman, Laurenz (Hrsg.) (2006). *Shakespeare didaktisch 1: Neue Perspektiven für den Unterricht*. Tübingen: Stauffenburg.
- Petersohn, Roland & Volkman, Laurenz (2007). „Shakespeare im Englischunterricht: Ein aktueller Überblick.“ *PRAXIS Fremdsprachenunterricht* 3, 38-44.
- Piecha, Renate (1994). *Visualisierung im Lateinunterricht: Realienkunde und Rezeptionsdokumente in Lehrbuch- und Lektürepraxis*. Frankfurt a.M.: Lang.

- Rymarczyk, Jutta (1998). „Im Bilde sein‘ bei *Macbeth* und anderswo: Zur Eignung künstlerischer Bildwelten im Fremdsprachenunterricht.“ *Praxis des neu-sprachlichen Unterrichts* 45/1, 45-54.
- Surkamp, Carola (2007). „Handlungs- und Produktionsorientierung im fremdsprachlichen Literaturunterricht.“ In: Hallet, Wolfgang & Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Neue Ansätze und Konzepte der Literatur- und Kulturdidaktik*. Trier: WVT. 89-106.
- Surkamp, Carola & Henseler, Roswitha (2007). „Leselust statt Lesefrust: Lesemotivation in der Fremdsprache Englisch fördern.“ *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch* 41/89, 2-11.
- Thaler, Engelbert (2005). „The Bard goes Cartoon: Die Verwendung von Shakespeare-Comics.“ *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch* 39/73, 37-43.
- Voigt, Gerhard (1988). „Vom Bild her lesen.“ *Praxis Deutsch* 15/87, 58-63.
- Waldmann, Günter (2004). *Produktiver Umgang mit dem Drama: Eine systematische Einführung in das produktive Verstehen traditioneller und moderner Dramenformen und das Schreiben in ihnen*. 4. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren.
- Ziebell-Optenhögel, Barbara & Grossmann, Kurt (1993). *Zum Einsatz von Bildern im Fremdsprachenunterricht*. Sao Paulo: Goethe-Institut.

„Göttinger Schriften zur Englischen Philologie“: Zum Konzept der Reihe

Die Reihe „Göttinger Schriften zur Englischen Philologie“ umfasst Schriften zur Forschung aus den Disziplinen englische, amerikanische und postkoloniale Literatur- und Kulturwissenschaft, englische Fachdidaktik, englische Sprache, Literatur und Kultur des Mittelalters, Linguistik des Englischen. Veröffentlicht werden können:

- im Rahmen des 1. Staatsexamens für das Lehramt an Gymnasien verfasste Zulassungsarbeiten (Staatsarbeiten), die mit ‚sehr gut‘ benotet wurden bzw. die mit ‚gut‘ benotet und entsprechend überarbeitet wurden, so dass sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung mit ‚sehr gut‘ bewertet werden könnten;
- im Rahmen des Magisterexamens verfasste Zulassungsarbeiten (Magisterarbeiten), die mit ‚sehr gut‘ benotet wurden bzw. die mit ‚gut‘ benotet und entsprechend überarbeitet wurden, so dass sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung mit ‚sehr gut‘ bewertet werden könnten;
- im Rahmen des BA-Studiengangs (Zwei-Fächer-Bachelor-Studiengang) verfasste Abschlussarbeiten (Bachelor-Arbeiten), die mit ‚sehr gut‘ benotet wurden bzw. die mit ‚gut‘ benotet und entsprechend überarbeitet wurden, so dass sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung mit ‚sehr gut‘ bewertet werden könnten;
- im Rahmen der einschlägigen MA-Studiengänge (Master of Arts / Master of Education) verfasste Abschlussarbeiten (Master-Arbeiten), die mit ‚sehr gut‘ benotet wurden bzw. die mit ‚gut‘ benotet und entsprechend überarbeitet wurden, so dass sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung mit ‚sehr gut‘ bewertet werden könnten.

Zusätzlich können in der Reihe Sammelbände beispielsweise mit den Arbeitsergebnissen aus Kolloquien oder Workshops veröffentlicht werden. Die Werke werden auf Deutsch oder Englisch publiziert.

Im Jahre 1789 eröffnete der britische Kupferstecher und Kunsthändler John Boydell (1719–1804) in London die „Shakespeare Gallery“: Mehr als 160 Gemälde nach Szenen und Figuren der Dramen William Shakespeares, die im Auftrag Boydells von renommierten Künstlern angefertigt wurden, machten seine Galerie nicht nur zu einem Zentrum des literarischen und künstlerischen Lebens in London, sondern sollten auch die Shakespeare-Illustration des gesamten 19. Jahrhunderts maßgeblich prägen. Die Göttinger Universitätsbibliothek erhielt die von Boydell herausgegebene gleichnamige Serie großformatiger Reproduktionsstiche als Geschenk des britischen Königs Georgs III. Der Prachtband zählt seither zu den besonderen Schätzen der Bibliothek.

Zur Jahreswende 2007/2008 zeigte die Ausstellung „Seht hier, auf dies Gemälde, und auf dies...“ – Bilder aus John Boydells Shakespeare Gallery“ im Historischen Gebäude der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen Illustrationen der „Shakespeare Gallery“ zu vielen der Dramen Shakespeares. In diesem Band sind die wichtigsten der Vorträge des Rahmenprogramms zur Ausstellung versammelt, das die intensive Rezeption des Dramatikers an der Göttinger Universität, in Deutschland wie international beleuchtet.



GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-941875-02-9

ISSN: 1868-3878

Universitätsdrucke Göttingen