# Inhaltsverzeichnis


**1. Einleitung** 13

1.1 Zur Auswahl der Stücke 13

1.2 Die weiblichen Figuren 15

1.3 Der aufführungsbezogene Ansatz 17

1.4 Feministische Perspektiven für die Text- und Aufführungsanalyse 23

1.5 Zur Auswahl der der Analyse zugrundeliegenden Ausgaben 32

**2. *The Comedy of Errors*** 34

"My tongue, though not my heart, will have his will"

**2.1 *The Comedy of Errors* – der Text** 34

2.1.1 Quellengeschichte und Vorbilder 34

2.1.2 Ephesus: Hexenglaube und Ehepflichten 36

2.1.3 *The Comedy of Errors* und *The Taming of the Shrew* 37

2.1.4 Adriana und die Konvention der *shrew* 38

2.1.5 Adrianas Eifersucht als Ausdruck von *shrewishness* 40

2.1.6 Sympathielenkung zugunsten der *shrew* in *The Comedy of Errors* 46

2.1.7 *Shrewishness* als Ausdruck weiblicher Machtlosigkeit 48

2.1.8 Das Ehekonzept in *The Comedy of Errors* als christliches Denkmodell 50

2.1.9 Das Problem der Identität in *The Comedy of Errors* aus der Sicht der Mann-Frau-Beziehung 52

2.1.10 Liebe und männliche Identität 54
2.1.11 Die Liebe zur Frau als Bedrohung 56
2.1.12 Die Kurtisane als Objekt des Hexenwahns 58
2.1.13 Komik und Misogynie: Nell, “the fat kitchen wench“ 61
2.1.14 Luciana: Ambivalenzen der Ehekonzeption bei Shakespeare 65
2.1.15 Luciana, Adriana und die Intimität der schwesterlichen Beziehung 73
2.1.16 Emilia: die Mutter als christliche Erlöserfigur 74
2.1.17 Wiedergeburt durch die Figur der Mutter 76
2.1.18 Emilia als Instrument des “shaming“-Rituals 78

**2.2 *The Comedy of Errors* – die Aufführungen** 83

2.2.1 Allgemeines zur Aufführungsgeschichte 83

2.2.2 Clifford Williams (1962) 84

2.2.2.1 Bühnenbild und Auftakt: Brechtsche Verfremdung und Teamwork 86
2.2.2.2 Adriana und Antipholus (E): Korrelation von Besetzung und Ehekonzeption 88
2.2.2.3 Der Ehemann in *The Comedy of Errors* als positive Figur 93
2.2.2.4 Die eheliche Versöhnung als Ende aller Mißverständnisse 95
2.2.2.5 Die Figur der Schwester: dramatische Umsetzung als Problem 97
2.2.2.6 Die Äbtissin zwischen Moral und Mütterlichkeit 100

2.2.3 Trevor Nunn (1976) 102

2.2.3.1 Der Ehemann als negatives Stereotyp 105
2.2.3.2 Das Schwesternpaar als Herzstück des Geschehens 106
2.2.3.3 Die Schlußszene: Vervielfachung und Obligatorik des ehelichen Bundes 111

2.2.4 Adrian Noble (1983) 114
2.2.4.1 Zirkus und Slapstick: *The Comedy of Errors* als Designerprodukt 115
2.2.4.2 Kostümierung und Farbe als Mittel der Charakterstilisierung 116
2.2.4.3 Adriana: die *shrew* der Moderne als Karikatur 117
2.2.4.4 Luciana und die Androgynie der Clownfigur: Absurdität als Rolle 121

2.2.5 Ian Judge (1990) 124
2.2.5.1 Ephesus surrealistisch: Schockfarben und Bühnenzauber 125
2.2.5.2 Adriana: schrill in Farbe und Charakter 126
2.2.5.3 Die Kurtisane als misogynistische Karikatur 127
2.2.5.4 Luciana und Antipholus (S): Jungfräulichkeit und sexuelles Erwachen 130
2.2.5.5 Die Äbtissin als Spektakel: die Trivialisierung des religiösen Symbols 132

**3. *The Taming of the Shrew*** 135
"That seeming to be most which we indeed least are"

**3.1 *The Taming of the Shrew* – der Text** 135
3.1.1 Quellen, Vorbilder und Adaptationen 135
3.1.2 *The Taming of the Shrew* als "problem play" 137
3.1.3 *The Taming of the Shrew* als Komödie: Genre und Sexismus 139
3.1.4 Die Figur der *shrew* als Stereotyp 142
3.1.5 Katherina als *shrew*: Ambivalenz des Stereotyps 143
3.1.6 Padua als Heiratsmarkt: Liebe, Ehe und Kommerz 146
3.1.7 Das Prinzip der Patrilinearität: eine Welt ohne Frauen 151

3.1.8 Katherina: Schweigen und Isolation 153
3.1.9 Die *shrew* als Objekt der Zähmung 155
3.1.10 Falke, Pferd und Hund: Dehumanisierung der Frau in *The Taming of the Shrew* 158
3.1.11 Bianca: die heimliche *shrew* als Produkt des Systems 161
3.1.12 Die Unterwerfungsrede: das Ende der *Shrew* 166

**3.2 *The Taming of the Shrew* – die Aufführungen** 176

3.2.1 Allgemeines zur Aufführungsgeschichte 176

3.2.2 John Barton (1960) bzw. Maurice Daniels (1961-62), Trevor Nunn (1967) und Clifford Williams (1973) 177
3.2.2.1 John Barton (1960) 181
3.2.2.2 Maurice Daniels (1961-62) 186
3.2.2.3 Trevor Nunn (1967) 187
3.2.2.4 Clifford Williams (1973) 191

3.2.3 Verfilmung durch Franco Zeffirelli (1966) 195
3.2.3.1 Filmische Strategien selektiver Textverwendung in ihrer Funktion für die Darstellung der zentralen Paarbeziehung 196
3.2.3.2 Die Entproblematisierung des Geschlechterkampfes 199
3.2.3.3 Eskapismus als Konsequenz von Auf- und Abwertung auf der Figuren- und Handlungsebene 201

3.2.4 Michael Bogdanov (1978) 203

3.2.4.1 Die *Shrew* als Schockerlebnis und Dekonstruierung tradierter Erwartungen 204

3.2.4.2 Padua als Domäne maskuliner Gewaltherrschaften 206

3.2.4.3 Die Figur der Bianca als kongeniales Produkt patriarchalischer Machtausübung 210

3.2.4.4 Die Frauen in Padua als Elemente der Jagdmetaphorik 212

3.2.4.5 Intendierte versus rezipierte Wirkungen der Darstellung der Katherina 213

3.2.4.6 Das Schlußbankett der Männer: Fokussierung der direktorialen Botschaft 216

3.2.4.7 *In extremis*: die Rezipientenseite in Reaktion und Interpretation 218

3.2.4.8 Die Darstellung von Gewalt gegen Frauen als Faszinosum 220

3.2.5 Jonathan Miller (1981/87) 224

3.2.5.1 Jonathan Millers BBC-Verfilmung (1980-81) 226

3.2.5.1.1 Die Darstellung elisabethanischen Familienlebens als kalvinistisches Lehrstück 227

3.2.5.1.2 Der Zähmungsprozeß als Form der Therapie 229

3.2.5.1.3 Ambiguitäten in der Darstellung des “Puritan squire“: John Cleese als Millers Petruchio 233

3.2.5.2 Jonathan Millers Inszenierung am Royal Shakespeare Theatre (1987) 235
3.2.5.2.1 Der Ehemann als Sympathieträger und Apologet misogynen Verhaltens in der Ehe 237
3.2.5.2.2 Die direktoriale Sicht der *shrew*: traumatisiert und im sozialen Abseits 239
3.2.5.2.3 Bianca als heimlicher Problemfall 243
3.2.5.2.4 Die therapierte Frau als *happy ending*: ein Bühnenerfolg 244

3.2.6 Barry Kyle (1982) 247
3.2.6.1 Die Figur des Ehemannes als exemplifizierte Abschreckung 248
3.2.6.2 *Falcon speech* und Geschlechterhierarchie 252
3.2.6.3 Versuch und Scheitern einer atmosphärischen Wende: Harmonisierungsbestrebungen in der letzten Szene 254

3.2.7 Bill Alexander (1992) 257
3.2.7.1 Die Figur der Katherina als Opfer der Rahmenlastigkeit 260
3.2.7.2 Die Figur der Bianca und das Potential sexuellen Doppelspiels 265
3.2.7.3 Die Schlußszene als Vereinigung und Auflösung der Handlungsebenen 267

3.2.8 Gale Edwards (1995) 270

3.2.8.1 Katherina als starke Frau im Mittelpunkt 271

3.2.8.2 Slys Traum: Die Zähmung der Katherina als männliche Rachephantasie 277

3.2.8.3 Das Ende des Traums: Die Zähmung der Frau als Alptraum des Mannes 280

**4. *The Two Gentlemen of Verona*** 285

"I am very loath to be your idol, sir"

**4.1 *The Two Gentlemen of Verona* – der Text** 285

4.1.1 Das Stück und seine Figuren: Entstehung und Rezeption 285

4.1.2 Die Frauen und ihre Darstellung in *The Two Gentlemen of Verona* 286

4.1.3 Frauen ohne Mütter 287

4.1.4 Julia und die Rolle der romantischen Heldin 291

4.1.5 Die Grenzen weiblicher Selbstbestimmung: Ambivalenzen in der Rolle der Julia 293

4.1.6 "Who is Silvia? What is she,...": Die Figur der Silvia *in praesentia* und *in absentia* 294

4.1.7 Das Frauenbild der Silvia als Konstrukt männlicher Fantasie 299

4.1.8 Der Brief als Mittel und Ersatz von Kommunikation 302

4.1.9 Der letzte Akt: Die Frau als Freundschaftsgabe 304

**4.2 *The Two Gentlemen of Verona* – die Aufführungen** 307

4.2.1 Allgemeines zur Aufführungsgeschichte 307

4.2.2 Peter Hall (1960) 307

4.2.2.1 Das Problem der Rollenbesetzung 309
4.2.2.2 Die Kostüme: *crossdressing* seitenverkehrt 310
4.2.2.3 Die Figur der Julia als Kostümierungsproblem 311
4.2.2.4 Feminisierte Männer in der Kritik 312
4.2.2.5 Komik in der letzten Szene 313

4.2.3 Robin Phillips (1970) 315

4.2.3.1 Auf der Suche: Heranwachsen, Identität und Sexualität 317
4.2.3.2 Männliche Identität und sexuelle Präferenz 317
4.2.3.3 Liebe und Freundschaft 320
4.2.3.4 Weibliche Identität und sexuelle Ambivalenz 322
4.2.3.5 Die Schlußszene als Prüfstein für starke Frauen 328

4.2.4 John Barton (1981) 330

4.2.4.1 Die Weiblichkeit bei Barton und in der Kritik 333
4.2.4.2 Letzter Akt: Auftritt der „Räuberbraut“ 335
4.2.4.3 Letzte Szene: Test der Männerfreundschaft 336

4.2.5 Don Taylor, BBC-Verfilmung (1983) 337

4.2.5.1 Artifizialität im “garden of courtly love“ 338
4.2.5.2 “Madam and mistress“: Die Figur der Silvia als Allegorie 339
4.2.5.3 Julia als “patient Grissill“: tränenreich und leidensfähig 341
4.2.5.4 Das *happy ending* als Sieg von Freundschaft über Liebe 343

4.2.6 David Thacker (1991) 347

4.2.6.1 *gender-bias* in der Kritik 349

4.2.6.2 Entwicklung der weiblichen Persönlichkeit im Handlungsverlauf 351

4.2.6.3 Die letzte Szene: "a triumph and a disappointment" 354

**5. Schlussbetrachtung** 358

**6. Appendix: Verzeichnis der Inszenierungen und der wichtigsten Darsteller/innen** 374

**7. Literaturverzeichnis** 400