



Gabriele Buske (Autor)

**Die Darstellung der weiblichen Figuren in Shakespeares frühen Komödien aus feministischer Sicht**

- unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierungen der Royal Shakespear Company in den Jahren 1960 bis 1995

*Gabriele Buske*

**Die Darstellung der weiblichen Figuren  
in Shakespeares frühen Komödien  
aus feministischer Sicht**

unter besonderer Berücksichtigung  
der Inszenierungen der Royal Shakespeare Company  
in den Jahren 1960 bis 1995



Cuvillier Verlag Göttingen

<https://cuvillier.de/de/shop/publications/3676>

Copyright:

Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen,

Germany

Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: [info@cuvillier.de](mailto:info@cuvillier.de), Website: <https://cuvillier.de>

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	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
<b>2. <i>The Comedy of Errors</i></b>	34
“My tongue, though not my heart, will have his will“	
<b>2.1 <i>The Comedy of Errors</i> – der Text</b>	34
2.1.1 Quellengeschichte und Vorbilder	34
2.1.2 Ephesus: Hexenglaube und Ehepflichten	36
2.1.3 <i>The Comedy of Errors</i> und <i>The Taming of the Shrew</i>	37
2.1.4 Adriana und die Konvention der <i>shrew</i>	38
2.1.5 Adrianas Eifersucht als Ausdruck von <i>shrewishness</i>	40
2.1.6 Sympathienlenkung zugunsten der <i>shrew</i> in <i>The Comedy of Errors</i>	46
2.1.7 <i>Shrewishness</i> als Ausdruck weiblicher Machtlosigkeit	48
2.1.8 Das Ehekonzept in <i>The Comedy of Errors</i> als christliches Denkmodell	50
2.1.9 Das Problem der Identität in <i>The Comedy of Errors</i> 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
<b>2.2</b>	<b><i>The Comedy of Errors</i> – die Aufführungen</b>	<b>83</b>
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 <i>The Comedy of Errors</i> 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: <i>The Comedy of Errors</i> als Designerprodukt	115
2.2.4.2	Kostümierung und Farbe als Mittel der Charakterstilisierung	116
2.2.4.3	Adriana: die <i>shrew</i> 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	<b><i>The Taming of the Shrew</i> – der Text</b>	135
3.1.1	Quellen, Vorbilder und Adaptationen	135
3.1.2	<i>The Taming of the Shrew</i> als “problem play“	137
3.1.3	<i>The Taming of the Shrew</i> als Komödie: Genre und Sexismus	139
3.1.4	Die Figur der <i>shrew</i> als Stereotyp	142
3.1.5	Katherina als <i>shrew</i> : 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 <i>shrew</i> als Objekt der Zähmung	155
3.1.10	Falke, Pferd und Hund: Dehumanisierung der Frau in <i>The Taming of the Shrew</i>	158
3.1.11	Bianca: die heimliche <i>shrew</i> als Produkt des Systems	161
3.1.12	Die Unterwerfungsrede: das Ende der <i>Shrew</i>	166
<b>3.2</b>	<b><i>The Taming of the Shrew</i> – die Aufführungen</b>	<b>176</b>
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 <i>Shrew</i> 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	<i>In extremis</i> : 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 <i>shrew</i> : 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 <i>happy ending</i> : 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	<i>Falcon speech</i> 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“

<b>4.1</b>	<b><i>The Two Gentlemen of Verona</i> – der Text</b>	<b>285</b>
4.1.1	Das Stück und seine Figuren: Entstehung und Rezeption	285
4.1.2	Die Frauen und ihre Darstellung in <i>The Two Gentlemen of Verona</i>	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 <i>in praesentia</i> und <i>in absentia</i>	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

<b>4.2</b>	<b><i>The Two Gentlemen of Verona</i> – die Aufführungen</b>	<b>307</b>
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: <i>crossdressing</i> 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	Artificialität 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 <i>happy ending</i> als Sieg von Freundschaft über Liebe	343

4.2.6	David Thacker (1991)	347
4.2.6.1	<i>gender-bias</i> 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
<b>5. Schlussbetrachtung</b>		358
<b>6. Appendix: Verzeichnis der Inszenierungen und der wichtigsten Darsteller/innen</b>		374
<b>7. Literaturverzeichnis</b>		400