1. Einleitung

1.1 Zur Auswahl der Stücke

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit den drei frühesten Komödien Shakespeares: "*The Comedy of Errors*", "*The Taming of the Shrew*" und "*The Two Gentlemen of Verona*". Was die Apostrophierung „früh" angeht, so besteht bei jedem dieser drei Stücke Unklarheit über das Jahr der Entstehung und somit auch über die Reihenfolge innerhalb dieser Dreiergruppe. Einigkeit besteht nur darüber, daß es sich bei den genannten Werken um die ersten Versuche des Komödienautors Shakespeare handelt; die Bestimmung des Erstlingswerkes dieses Genre hängt von der Präferenz der jeweiligen Datierungstheorie ab. Es mag an dieser Stelle genügen zu sagen, daß es kritischerseits für jede der drei Komödien Gründe gibt, sie chronologisch an die erste Stelle zu setzen. Der angenommene Zeitrahmen reicht von den Jahren 1589 bis 1594; nach der sogenannten "early start"-Theorie[1] können die Anfänge auch erheblich früher angesetzt werden.

In Ermangelung einer literaturhistorisch abgesicherten Reihenfolge mußte die Entscheidung für eine bestimmte Abfolge der zu untersuchenden Stücke nach rein literaturwissenschaftlichen – i.e. nach Kriterien inhaltlicher und/oder formaler Provenienz – getroffen werden. Hierin folgt sie der Sichtweise Ann Thompsons in ihrer Einführung zu *The Taming of the Shrew*: die Herausgeberin nimmt eine Entwicklung von klassischen oder italienischen Formen und Themen (*The Comedy of Errors*) hin zu den eher romantischen Komödien mit eigener Thematik (*The Two Gentlemen of Verona*) an.

Dieser Logik folgend bildet *The Taming of the Shrew* – als eine Mischform dieser beiden Richtungen – die mittlere Stufe dieser Entwicklung und folgt demnach auf *The Comedy of Errors*[2].

---

[1] s. hierzu u.a. die Ausführungen Kurt Schlueters in der Einleitung der New Cambridge-Ausgabe von *The Two Gentlemen of Verona* (Kurt Schlueter, "Introduction" , *The Two Gentlemen of Verona*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge 1990, S. 2).

[2] "In the absence of other arguments it has seemed logical to suppose that Shakespeare progressed away from writing plays directly based on classical or Italian models towards the less plot-bound mode of romantic comedy which he subsequently developed from *Love's Labour's Lost* to *Twelfth Night*. If we accept this view, *The Comedy of Errors*, which is most heavily dependent on classical sources, would come first, *The Taming of the Shrew*, with its mixture of classical and romantic materials, would follow, and *The Two Gentlemen of Verona*, Shakespeare's first attempt at fully romantic comedy, would be the latest of the three." (Ann Thompson, "Introduction" , *The Taming of the Shrew*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge 1984, S. 4)

Sinnvoll erscheint diese Abfolge aber auch aus anderen Erwägungen. Wiewohl alle drei Stücke deutliche Gemeinsamkeiten aufweisen, sind die Ähnlichkeiten von *The Taming of the Shrew* mit jedem der beiden anderen Stücke besonders markant, was die Theorie der Mittelposition nahelegt. Insbesondere was den dramatischen Kunstgriff der Rahmenhandlung, die Figurenkonstellation zweier Schwestern – die Hauptfigur eine "*shrew*"- in zwei verschiedenen Handlungssträngen und die beiden Vorträge zur weiblichen Unterwerfung in der Ehe angeht, sind die Übereinstimmungen zwischen *The Comedy of Errors* und *The Taming of the Shrew* gerade aus der hier angewandten feministischen Perspektive unübersehbar und für eine auch vergleichende Darstellung äußerst fruchtbar.

Andererseits verbindet *The Taming of the Shrew* mit *The Two Gentlemen of Verona* die für den Untersuchungsansatz interessante Problematik in der Schlußauflösung: sowohl die versuchte Vergewaltigung in *The Two Gentlemen of Verona* als auch die demonstrative Unterwerfung der Frau in *The Taming of the Shrew* sind schockierend für die Rezipienten im Theater und stellen eine dramaturgische und schauspielerische Herausforderung dar. Wurden dadurch beide Stücke zu einem – wenn auch unterschiedlich gearteten – *problem play*, so hatte dies aufführungsgeschichtlich völlig unterschiedliche Konsequenzen: während *The Two Gentlemen of Verona* zu den am wenigsten aufgeführten Komödien zählt, gehört *The Taming of the Shrew* immer noch – und zwar an prominenter Stelle – zum Standardrepertoire der modernen Shakespearebühne[3].

Das Interesse an und letztendlich die Entscheidung für diese Gruppe vergleichsweise wenig kommentierter Frühwerke innerhalb der Gattung der Shakespearekomödien war das Resultat einer Aussage Ann Thompsons im Rahmen eines Vortrags im Stratforder Shakespeare Institute und des sich darauf beziehenden Gespräches der Verfasserin mit Thompson im Anschluß an diesen Vortrag; dort verwies die Herausgeberin der New Cambridge-*Shrew* auf die Bereiche der Shakespeareforschung, die bis dahin sowohl aufführungsgeschichtlich wie auch aus einer feministischen Perspektive als Untersuchungsgegenstand kaum oder gar nicht in Erscheinung getreten seien, deren Untersuchung jedoch gerade aus feministischer Sicht äußerst fruchtbar sein könne: einmal die frühen Komödien sowie die Historien.

---

[3] Eine im *The Economist* veröffentlichte Übersicht über die Aufführungsfrequenz aller Shakespearestücke in den letzten 38 Jahren (Royal Shakespeare Company) bzw. 47 Jahren (Stratford Festival Toronto) zeigt *The Taming of the Shrew* an 4. Stelle der RSC-Komödienliste (mit 23 Aufführungen), direkt gefolgt von *The Comedy of Errors* (21 Aufführungen) bzw. an 6.Stelle der bekanntesten kanadischen Shakespearebühne (mit 7 Aufführungen), ebenfalls direkt gefolgt von *The Comedy of Errors* (6 Aufführungen). *The Two Gentlemen of Verona* wird in beiden Übersichten nicht unter den ersten 10 der am häufigsten aufgeführten Shakespearestücke erwähnt *(The Economist*, 06.02.1999).

Die Entscheidung für die Komödien – als einer durch die dominierende männliche Shakespearekritik in ihrer Bedeutung unterhalb der favorisierten Tragödien angesiedelten Gattung – war feministisch motiviert, auch wenn sie in dem Bewußtsein des auch von weiblicher Seite (Lisa Bamber, Marilyn French) vertretenen Konstruktes der geschlechterdifferenzierenden Dichotomie „Tragödie = männlich"/ „Komödie = weiblich" erfolgte. Die nachfolgende Untersuchung soll keineswegs affirmativ im Sinne einer Stützung dieser Gleichsetzung wirken, sondern die Besonderheiten in der Darstellung des Geschlechterverhältnisses innerhalb einer sehr speziellen Gruppe der Komödien erforschen, deren Interesse gerade in ihrer Vorläuferfunktion zu den späteren und bereits in aller Ausführlichkeit untersuchten sogenannten „glücklichen", „heiteren" und zweifellos frauenzentrierten Komödien liegt. Auch in den Frühwerken existieren "*happy endings*" (die familiäre Wiedervereinigung in *The Comedy of Errors*, die Wiederherstellung der ehelichen Harmonie in *The Taming of the Shrew* und Reue, Vergebung und Verlöbnis in *The Two Gentlemen of Verona*) und interessante Frauenfiguren; in wieweit diesen Figuren bei näherer Betrachtung tatsächlich „Spiel-Räume" zugestanden werden (und zwar einmal durch den Spieltext selbst, und des weiteren durch die konkrete Ausgestaltung auf der Bühne), und wie ein vordergründiges "happy ending" mit Blick auf die weiblichen Beteiligten zu bewerten ist, sind wichtige Fragen innerhalb der Untersuchung –und machen gravierende Unterschiede einerseits innerhalb der Gruppe selbst, andererseits zu den späteren Stücken der Gattung deutlich.

1.2 Die weiblichen Figuren

Allen drei frühen Komödien ist gemeinsam, daß sie von der Shakespearekritik weitgehend vernachlässigt wurden bzw. wenn überhaupt angesprochen, dann meist nur in ihrer Vorläuferfunktion zu den nachfolgenden "maturer works"[4]. In noch größerem Maße als die Stücke selbst wurden ihre weiblichen Figuren als marginal eingestuft. Diese Geringschätzung, verbunden mit einer oberflächlichen Betrachtungsweise, führte sowohl in der wissenschaftlichen Textkritik als auch in der Aufführungswirklichkeit zu einer tendenziell starken Stereotypisierung von Hauptfiguren wie Katherina und Adriana (als die traditionellen *shrews*), insbeson-

[4] s. dazu u.a. Kurt Schlueter in seiner Einleitung: er nennt Shakespeares frühe Komödien "experimental comedies" und speziell *The Two Gentlemen of Verona* "his own peculiar kind of comedy ... to which he returned for devices to be reused and redeveloped in many of his maturer works." ("Introduction" , a.a.O.,S. 2).

dere aber auch der weiblichen Nebenfiguren wie Bianca, Luciana und Silvia, deren Idealisierung durch die männlichen Figuren aller drei Komödien unkritisch übernommen wurde.

Jedes der Stücke präsentiert eine weibliche Hauptfigur, die durch eine weibliche Nebenfigur (Schwester bzw. Rivalin) ergänzt wird; die jeweiligen Konstellationen (z.B. die Art der Schwesterbeziehung oder eine überraschend wandlungsfähige Beziehung zwischen zwei „Rivalinnen") sind gerade in diesen frühen Stücken von entscheidender Bedeutung für die Analyse von Wesen und Funktion der einzelnen weiblichen Figuren.

Dies gilt im Einzelfall auch für die übrigen weiblichen Figuren, die eine im Handlungsverlauf untergeordnete Rolle spielen (wie die Kurtisane in *The Comedy of Errors*, oder die Dienerin/Vertraute Lucetta in *The Two Gentlemen of Verona*) oder aber erst in der Schlußphase der Handlung erscheinen und dort eine mehr oder weniger tragende Rolle spielen (wie Emilia in *The Comedy of Errors* oder die Witwe in *The Taming of the Shrew*). Selbst eine vom Textumfang so stark reduzierte – und teilweise nicht einmal auf der Bühne präsente – Figur wie die der Küchenmagd (Luce/Nell) in *The Comedy of Errors* fungiert als Katalysator bzw. Prüfstein im Hinblick auf misogyne Tendenzen der Textvorlage bzw. der sie umsetzenden und somit interpretierenden Aufführungen. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß – und zwar zusätzlich zu der offensichtlichen Frauenfeindlichkeit des *shrew*-Stereotyps bei den Hauptfiguren – gerade weibliche Nebenfiguren wie Dienstmädchen und Kurtisanen von den (fast ausschließlich männlichen) Regisseuren in ihrer Funktion stereotyp überzeichnet werden, um damit eine spezielle, aus weiblicher Sicht eindeutig misogyne Art von Komik zu produzieren.

Obwohl die männlichen Figuren der Komödien in dieser Analyse gerade nicht im Mittelpunkt des Interesses stehen, müssen sie nichtsdestoweniger in ihrer Zuordnung zu den Frauen untersucht und ihre Funktion als Ehemann, Verehrer oder Vater der Frauen in der Auswirkung auf die Darstellung der davon essentiell abhängigen Frauenfiguren hinterfragt werden. So läßt sich die *shrewishness* sowohl Adrianas als auch Katherinas nur auf dem Hintergrund ihrer Beziehungen zum Ehemann bzw. im zweiten Fall auch zum Vater angemessen beleuchten; und so lassen sich die positiven Verhaltensmuster der beiden Frauen in *The Two Gentlemen of Verona* nur in der Gegenüberstellung zu den entsprechenden Defiziten auf der männlichen Seite überzeugend ins Bild setzen.

Trotz des großen Potentials in der Darstellung der weiblichen Figuren, welches diese Arbeit zu veranschaulichen bestrebt ist, sind auch diese frühen Komödien

– in im Vergleich zu den Tragödien und Historien sicherlich stark abgemilderter Form – unbestreitbar männlich dominiert, sei es in der Konzentration auf die männliche Hauptfigur (wie in *The Taming of the Shrew*), sei es in der Thematisierung einer von den männlichen Figuren empfundenen und zu lösenden Identitätsproblematik (wie in *The Comedy of Errors* und *The Two Gentlemen of Verona*). Die Miteinbeziehung, aber vor allem Problematisierung dieser männlich dominanten Perspektive und der damit erzeugten Geschlechterdifferenz ist demzufolge für eine differenzierte Analyse der Frauendarstellung unverzichtbar.

In diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache zu sehen, daß das Bild der weiblichen Figuren im Stück zunächst wesentlich aus der Perspektive der sich auf diese Figuren – positiv oder negativ – beziehenden Männer gezeichnet wird. Erst auf dieser Folie einer von männlichen Einstellungen zur Frau und der daraus resultierenden Erwartungshaltung produzierten „typischen" Weiblichkeit heben sich die erheblich divergierenden Wahrnehmungen ab, die sich aus den Aussagen und Verhaltensweisen der handelnden Frauen selbst ergeben und auf der Bühne zu neuen, die tradierten Vorurteile negierenden und sehr viel komplexeren Darstellungsalternativen führen (bzw. führen können).

1.3 Der aufführungsbezogene Ansatz

Der Theatermann Shakespeare hat Stücke nicht nur selbst verfaßt, sondern auch als Schauspieler in ihnen mitgewirkt, war also dem Theater in mehr als nur einer Beziehung und Funktion verbunden. Gerade aus dieser Verbundenheit mit der praktischen Umsetzung des geschriebenen Wortes heraus (und auch unter dem Aspekt der renaissancetypischen Produktionsbedingungen innerhalb des Theater- „Betriebs" als solchem)[5] sind seine Dramentexte als Spielvorlagen für die konkrete Umsetzung auf der Bühne und nicht als Lesetexte für das Studierzimmer konzipiert und also auch zu begreifen und zu untersuchen.

---

[5] Vgl. hierzu auch die Ausführungen Martin Whites über die Sprache Shakespeares ("as *spoken* language"), insbesondere hinsichtlich der Bedeutung des gesprochenen Wortes in einer Zeit, die er als frühes Stadium einer "transition from an oral culture to one dominated by the written word" beschreibt: "despite the fact that London had a substantially higher literacy rate than the rest of the country, only about a third of the capital's adult males - and presumably even fewer of ist female population - could read or write." (Martin White, *Renaissance Drama in Action: An introduction to aspects of theatre practice and performance*, London und New York 1998, S. 3).