



universität
wien

Illyrien ist Homosexuell

Was ihr wollt - Shakespeare auf der Rosenberg 2007

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des Magistragrades der Philosophie (Mag. phil)
an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

eingereicht von

Theresa Maria Wieder

Wien, im Dezember 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Gissenwehrer

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
1.1. FRAGESTELLUNG	3
1.2. ALEXANDER WAECHTER	9
1.3. ROSENBURG FESTSPIELE	9
1.4. TWELFTH NIGHT / WAS IHR WOLLT	11
1.5. GESCHICHTE	16
1.5.1. FRAUENROLLEN – ROLLEN DER FRAU	19
1.5.1.1. Elizabeth I.	23
1.5.2. TRANSVESTISMUS – HERMAPHRODISMUS	25
1.5.3. HOMOEROTIK	30
1.5.4. CROSS-DRESSING	33
1.5.4.1. Begriffsdefinitionen zum Themenkreis cross-dressing:	33
1.5.4.2. Cross-dressing als Geschlechtertheorie der Renaissance:	34
1.5.4.3. Erziehung und Ausbildung der boy actors	37
1.5.4.4. Kritik der Puritaner und die Publikumssituation	42
1.5.5. KINDERTRUPPEN	46
2. HAUPTTEIL	53
2.1. EIN WORT ZUR METHODE	53
2.2. TEXT & SPRACHE	56
2.2.1. ... AUS DEM ORIGINAL	56
2.2.1.1. Sinn oder nicht Sinn - Shakespearsche Sprachgeplänkel	59
2.2.1.2. Die Wortkulisse	61
2.2.2. AUFFÜHRUNGSBESCHREIBUNG	62
2.2.2.1. Die Stückerklärung	67
2.2.3. ANALYSE IM KONTEXT	69
2.2.4. PROGRAMMHEFT	72
2.3. RAUM & BÜHNE	73
2.3.1. ... AUS DEM ORIGINAL	73
2.3.1.1. The non – illusory stage	76
2.3.2. AUFFÜHRUNGSBESCHREIBUNG	78
2.3.2.1. theatre-in-the-round:	79
2.3.2.2. Hüpfburg:	80
2.3.2.3. Spiegel:	80
2.3.3. ANALYSE IM KONTEXT	82
2.4. KOSTÜM & MASKE	85
2.4.1. ... AUS DEM ORIGINAL	85
2.4.2. AUFFÜHRUNGSBESCHREIBUNG	87
2.4.3. ANALYSE IM KONTEXT	90
2.4.3.1. Malvolios yellow stockings	91
2.5. FIGUREN & DARSTELLER	93
2.5.1. ... AUS DEM ORIGINAL	94
2.5.1.1. Hauptfiguren	95
2.5.1.2. Nebenfiguren	97
2.5.2. AUFFÜHRUNGSBESCHREIBUNG	99
2.5.2.1. Boy actor for real	101
2.5.3. ANALYSE IM KONTEXT	105
2.5.3.1. Hauptfiguren	107
2.5.3.2. Nebenfiguren	109
2.6. DIE TV - AUFZEICHNUNG	111

2.7. PRESSESTIMMEN	113
2.8. PUBLIKUMSREAKTIONEN	116

3. SCHLUSSBETRACHTUNG 119

3.1. LITERATURANGABE:.....	122
3.1.1. SELBSTSTÄNDIGE WERKE	122
3.1.1.1. Shakespeare Übersetzungen:.....	124
3.1.1.2. Englische Sammelausgabe:.....	124
3.1.2. UNSELBSTSTÄNDIGE WERKE	124
3.1.2.1. Nachschlagewerke, Lexika:.....	125
3.1.2.2. Produktionsbegleitendes schriftliches Material:	126
3.2. ONLINE QUELLEN:.....	126
3.3. MEDIOGRAPHIE:	127
3.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS:	127

4. ANHANG: 129

4.1. INSZENIERUNGSDATEN	129
4.2. LEADING TEAM:.....	129
4.3. BESETZUNG:	130
4.4. THE STORY OF TWELFTH NIGHT	130
4.5. MAIN FACTS	132
4.6. ABSTRACT	134
4.7. LEBENSLAUF	135

1. Einleitung

Keine Frau darf männliche Kleidungsstücke tragen, und kein Mann darf ein Frauengewand anziehen. Denn jeder, der solches tut, ist Jahwe, deinem Gotte, ein Greuel.¹

Diese Vorschrift, welche im 5. Buch Moses dem Deuteronomium nachzulesen ist, galt in den Hetzreden der puritanischen Theaterhasser als das Hauptargument gegen die mit Knaben besetzten Frauenrollen. Allen voran wetterten im elisabethanischen Zeitalter² William Prynne und Phillip Stubbes gegen die Darstellung von Weiblichkeit durch die sogenannten boy actors. Wenn man in den deuteronomischen Vorschriften etwas weiter liest wird klar, dass den Bibelverfechtern das Theater an sich ein Dorn im Auge war. Wenige Zeilen später findet sich folgende Kleidervorschrift:

Du sollst dir an den vier Zipfeln deines Oberkleides, mit dem du dich umhüllst, Quasten anbringen.³

Dieser Vorschrift wurde im elisabethanischen Alltag wohl auch nicht Folge geleistet, jedoch finden sich diese Art von Quasten, genannt Zizit, am Tallit, der traditionellen jüdischen Gebetskleidung, wieder. Sie berufen sich auf dieses Gebot des Deuteronomiums.

Bei Shakespeare standen präpubertäre Knaben in Frauenkleidern auf den Theaterbrettern, weil es Frauen prinzipiell untersagt war auf der Bühne aufzutreten. Aus dieser Not wurde eine Tugend gemacht, denn in England erfreute sich das Publikum wesentlich länger an dem „improvisierten“ Spiel der boy actors, als auf dem europäischen Festland. Erst unter der Regentschaft von King Charles II ab 1660, der im französischen Exil bereits Schauspielerinnen gesehen hatte, wurden Frauen auf der Bühne zugelassen.

Die Figurenbesetzung durch boy actors gerieten für lange Zeit in Vergessenheit und erfuhren erst durch eine der schillerndsten Figuren der Literaturgeschichte wieder Aufmerksamkeit – Oskar Wilde. Seine beharrlichen

¹ Dtn 22,5. In: *Die Bibel*. Altes Testament.

² Der Begriff des elisabethanischen Zeitalters benennt die Zeit der Regentschaft von Queen Elizabeth I of England von 1558 bis 1603.

³ Dtn 22,12. In: *Die Bibel*. Altes Testament.

Untersuchungen hatten jedoch keinen großen Einfluss auf das wissenschaftliche Forschungsfeld seiner Zeitgenossen.⁴ Erst zwanzig Jahre nach seinem Tod wurde in England erstmals wieder ein Shakespearodrama rein männlich besetzt aufgeführt – *As you like it*. Mehr Aufsehen erregte die rein männlich besetzte Inszenierung von Clifford Williams für das National Theatre im Jahr 1967. Die Kritiker fühlten sich damals verpflichtet die Zuschauer vor einer möglichen Enttäuschung zu bewahren, da keine fehlerlose Illusion der Frauendarstellung zu sehen war. Aber die Bewunderer der Produktion lobten die Umsetzung, die ihrer Meinung nach eine Reinheit zurückgebracht hat, die von dreihundert Jahren weiblich besetzter Rosalinde besudelt war.⁵

Bis 1990 waren die von Männern dargestellten, weiblichen cross-dressing⁶ Figuren wieder so in die Theaterpraxis eingebürgert, dass *As you like it* von der Theaterformation Cheek by Jowl allgemeinen Beifall, aber wenig Beachtung als Neuheit bekam.⁷

Fast zwei Jahrzehnte später, im Sommer 2007, fand auf der Rosenberg im niederösterreichischen Waldviertel eine Shakespeareproduktion statt, in der die zwei großen Frauenfiguren in *Was ihr wollt* oder *Zwölfte Nacht* - Olivia und Viola - von Männern gespielt wurden.

Die Meinungen des Publikums zur Besetzung waren zweigeteilt. Während die im Waldviertel ansässigen Besucher mit geringerem Theaterbewusstsein von der vermeintlich vordergründigen Darstellung von Homoerotik peinlich berührt waren, klatschten die Journalisten und die von Wien angereisten Zuschauer mit einem vergleichsweise hohen Hintergrundwissen zur Theaterhistorie, laut Beifall. Die Inszenierung von Alexander Waechter zeigt, dass sich, in Zeiten in denen sich beispielsweise der Life Ball und Love Parade gesellschaftlich vollkommen etabliert haben, das Spiel mit den Geschlechterrollen noch immer ein brennendes Thema sein kann.

Die divergenten Reaktionen des Publikums bei dieser Shakespeareproduktion lieferten den Anstoß zur Wahl dieser Diplomarbeit. Durch meine Mitarbeit an der

⁴ Vgl. Laurence Oliver Senelick: S. 127.

⁵ Vgl. ebd. S. 147.

⁶ Von cross-dressing Figuren wird gesprochen, wenn sich eine Frauen- oder Mädchenfigur im Laufe der Handlung als Junge oder Page verkleidet. Die besondere Brisanz entsteht, wenn diese Figur von einem jungen Mann gespielt wird, der der Handlung folgend erst in die Rolle eines Mädchen schlüpft, um sich danach in einen Jungen zurückzuverwandeln.

⁷ Vgl. Laurence Oliver Senelick. S. 149.

Produktion, in der Funktion einer Dramaturgieassistentin, wurde mir ein detaillierter Blick auf das Stück sowie in die künstlerische Umsetzung gewährt. Die starken Bezüge zur Historie sind in der Waechter-Inszenierung von 2007 nicht von der Hand zu weisen, was meinem persönlichen Interesse an den geschichtlichen Grundlagen und Auslegungsmöglichkeiten zu Gute kommt.

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mir durch diese Diplomarbeit geholfen haben. Allen voran, Prof. Michael Gissenwehler, der mir trotz der örtlichen Distanz mit seinem Wissen zur Seite stand und mir stets motivierende Worte zukommen ließ.

Vielen lieben Dank an diejenigen, die mir in unzähligen Gesprächen immer wieder auf die Sprünge geholfen haben. Ich bin sowohl dankbar für die Unterhaltungen die meiner Arbeit im Detail weitergeholfen haben, als auch für diejenigen, die mich vom Thema wegholten und mir so die notwendige Distanz ermöglichten.

1.1. Fragestellung

Was verwirrt uns heute an der Darstellung von Frauenfiguren des Shakespearedramas auf der Bühne durch junge Männer? Man möchte meinen nicht viel, weil den meisten Theaterbesuchern die historische Quelle für diese männlich besetzten Frauenrollen im elisabethanischen Zeitalter bekannt ist. Durch den Mainstream Kinoerfolg von *Shakespeare in Love* aus dem Jahr 1998 mit Joseph Fiennes und Gwyneth Paltrow ist vermehrt bekannt, dass es Frauen im elisabethanischen Zeitalter verboten war Theater zu spielen.

Wenn heute junge Schauspieler in Frauenkleidern auf ein - für das Theater unübliches - heterogenes Publikum treffen, verändert sich die Rezeptionsweise der Aufführung. Dann kann es auch im 21. Jahrhundert so weit kommen, dass das Publikum teilweise durch so eine Besetzung verwirrt wird.

So geschehen im Sommer 2007 auf dem Renaissanceschloss Rosenberg im niederösterreichischen Waldviertel. Seit 2004 findet dort jährlich eine Shakespeareproduktion in einem 856 Sitzplätze umfassenden Theaterzelt statt. Initiator und künstlerischer Leiter der Shakespearefestspiele ist Alexander Waechter. Für seine vierte Inszenierung auf der Rosenberg hat Waechter die allgemein beliebte

Komödie *Was ihr wollt* gewählt. Die Verwirrungen der Geschlechter(rollen) spannen im Drama den Haupthandlungsbogen. Die beiden weiblichen Hauptfiguren wurden vom Regisseur - wie bei Shakespeare - mit jungen Männern besetzt. Dies und die von den Schauspielern zusätzlich übernommenen Figuren potenzierten die dem Stück inne liegenden Verwicklungen.

Die Reaktionen des Publikums waren stark polarisierend, weil einige Zuschauer, aufgrund der Doppelt- und Dreifachbesetzungen, dem Stückverlauf nur schwer folgen konnten. Ferner wurde ihre Toleranz punkto der vermeintlichen Zurschaustellung von Homoerotik teilweise überstrapaziert. Jene, für die der Handlungsverlauf verständlich und die Inszenierung nachvollziehbar waren, zeigten sich von der Umsetzung begeistert.

Mir drängte sich die Frage auf, ob gerade diese Polarisierung, wie sie im Sommer 2007 auf der Rosenberg stattgefunden hat, einer der ursprünglichen Hauptreize des Dramas von *Was ihr wollt* an sich war und/oder immer noch ist? Wie wurde im Verlauf der Aufführungspraxis mit den oftmals undifferenzierten erotischen Reizen der originären Figurengestaltung umgegangen? Wo sind die Gründe zu suchen? Durch meine Mitarbeit bei der Theaterproduktion *Was ihr wollt* im Rahmen von „Shakespeare auf der Rosenberg“ wurden mir detaillierte Einblicke in die Regiearbeit, den Aufführungsablauf und den äußeren Gegebenheiten der Sommerfestspielstätte geboten, die die folgende umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglichten und förderte.

Das Fundament der vorliegenden Arbeit wurde durch die intensive Bearbeitung mit dieser speziellen Darstellung von Weiblichkeit im elisabethanischen Zeitalter gelegt. Die Theorien über die Bedeutung der komplexen Frauenfiguren, die sich als junge Männer verkleiden, um in der Fremde sicher zu sein - sogenannte cross-dressing Rollen - reichen von der zeitgenössischen, scharfen Kritik der Puritaner bis hin zu gegenwärtigen, genderspezifischen Untersuchungen.

Der methodische Teil der Arbeit - die kontextualisierte Aufführungsanalyse - nimmt den zweiten Teil dieser schriftlichen Auseinandersetzung ein. Schritt für Schritt und Thema für Thema wurde der historische Kontext aufbereitet, die Waechter-Inszenierung beschrieben und in dieser Kombination analysiert. In jedem Hauptkapitel des Analyseteiles (Text & Sprache, Raum & Bühne, usw.) findet sich dieselbe Aufteilung in:

1. **... aus dem Original:** Hier wird auf die ursprüngliche Bedeutung des jeweiligen Themenbereiches im elisabethanischen Zeitalter verwiesen.
2. **Aufführungsbeschreibung:** In diesen Kapiteln wird die Inszenierung von *Was ihr wollt* aus dem Jahr 2007 auf der Rosenberg im jeweiligen Zusammenhang beschrieben.
3. **Analyse im Kontext:** An dieser Stelle wird die Aufführung in Kombination mit der zuvor erarbeiteten Historie analysiert.

Im historisch-theoretischen Teil der Arbeit galt es, die Nuss der wissenschaftlichen Quellenlage zu knacken. Der Umfang der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Themengiganten „Shakespeare“ steht nicht ansatzweise im Verhältnis zur Beweislage seiner Existenz, welche aus nur fünf unterschiedlichen Unterschriften und eine Hand voll Urkunden besteht. In einem direkten Verhältnis zur quantitativen Quellenlage steht allerdings die Unordnung, die in der Sekundärliteratur herrscht. Ein Großteil der Aufgabe bestand für mich daher darin, in den Aussagen der Wissenschaftler die ursprüngliche Quelle ausfindig zu machen. Nach vier bis fünf Arbeiten zum Thema las ich immer wieder dieselben Sätze; meist ohne einen Verweis auf die Quelle zu finden.

In der vorliegenden Arbeit waren mir besonders die Texte und Werke von Joy Leslie Gibson, Stephen Greenblatt, Laurence Oliver Senelick, Therese Steffen, Michel Shapiro, Ina Schabert und Christiane Zschirnt⁸ hilfreich. Obwohl sich der Themenbereich meiner Arbeit nicht sehr intensiv mit jenen des Polen Jan Kott deckt, möchte ich den Verweis auf diesen Shakespeareforscher nicht missen, der sich mit einer unglaublichen Leichtigkeit an komplexe Sachverhalte annähert die ihresgleichen sucht.

In der Recherche für den theoretisch-historischen Teil kam erschwerend hinzu, dass das erste umfassende Werk zu cross-dressing de facto vergriffen ist. Dabei handelt es sich um die erste umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema „boy actors im elisabethanischen Zeitalter“ und viele Wissenschaftler⁹ verweisen auf dieses frühe Werk. William Robertson Davies erarbeitete 1939 mit *Shakespeare's*

⁸ Die vollständigen Angaben befinden sich im Literaturverzeichnis.

⁹ Exemplarisch genannt werden an dieser Stelle Laurence Senelick und Michael Shapiro, die in ihren Arbeiten auf Davies verweisen.

*Boy Actors*¹⁰ dieses Standardwerk zum Bereich cross-dressing. Durch die Papierknappheit im zweiten Weltkrieg gelangte das Buch nur in einer geringen Auflage in Druck, was die Zugänglichkeit für uns heute extrem erschwert.¹¹ Zukünftig wäre es spannend, sich innerhalb Forschungsprojektes eingehender auf die Suche nach diesem Werk zu machen, um den Einfluss des Werkes auf spätere Abhandlungen zu untersuchen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit galt es eine weitere Hürde zu nehmen. Bestand im historisch-theoretischen Teil noch ein Überfluss an Literatur, so entwickelte sich im zweiten Teil die Suche nach einer festgeschriebenen Methodik zur sprichwörtlichen Suche nach dem Stein der Weisen. So sehe ich jetzt, nach der Fertigstellung dieser Arbeit, die Entwicklung einer eigenen aufführungsanalytischen Methodik,¹² neben der theoretischen Aufbereitung des Themas und der Analyse selbst, als einen eigenständigen Teil meiner Forschungsleistung.

Die Verweise auf einzelne Werke Shakespeares - die Dramen als auch die Sonette - beziehen sich alle auf eine englische Gesamtausgabe. Die Originalzitate aus *Twelfth Night* stammen ebenfalls aus dieser Werksammlung.

The RSC Shakespeare: *William Shakespeare: Complete Works*. (Hg.) Bate, Jonathan und Rasmussen, Eric. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Publishers Ltd., 2007.

Die deutschen Übersetzungen sind im Fußnotentext als solche gekennzeichnet und im Literaturverzeichnis separat angeführt. Für die deutschen Zitate aus *Was ihr wollt* wurde die Übersetzung von August Wilhelm Schlegel gewählt. Alle Zitate des Analyseteiles, die sich auf die Strichfassung von *Was ihr wollt* für die Shakespearefestspiele auf der Rosenburg 2007 berufen, sind ebenfalls im Fußnotentext als solche gekennzeichnet.

¹⁰ Die vollständige Literaturangabe befindet sich im Literaturverzeichnis.

¹¹ "Davies account of the life & training of the Elizabethan boy actors, a consideration of their particular abilities & shortcomings, & discussion of the extent to which these actors set free or hampered Shakespeare in his female characterization. Very scarce indeed. Most of the edition was pulped to accommodate the paper shortage of the war years. Perhaps a few hundred copies were actually sold which accounts for its infrequent appearance on the market. In the last twenty-five years, less than a dozen copies have surfaced in varying states of perfection or lack thereof, usually without dustwrapper, in both the Toronto & Montreal markets." Zitiert aus: <http://www.antiqubook.com/boox/tbl/27128.shtml>.

¹² Zur Methodik dieser Arbeit und der (Nicht-) Anwendbarkeit vorhandener Analysemodelle siehe weiter Kapitel 2.1. Ein Wort zur Methode.

Die detaillierte Auflistung der Inszenierungsdaten (Darsteller, Mitarbeiter, Aufführungstermine etc.), sowie eine Inhaltsangabe zum Drama - die ich besonders Lesern, die nicht mit dem Stück vertraut sind ans Herz legen möchte – finden ihren Platz im Anhang.

Im Interesse des Textflusses und der Leserfreundlichkeit wurde durchgehend das männliche Generikum verwendet: Die Bezeichnungen Zuschauer, Wissenschaftler, Forscher usw. beziehen jeweils die weibliche Form mit ein.

1.2. Alexander Waechter

Seit 2004 produziert Alexander Waechter alljährlich die Shakespeare Festspiele auf der Rosenberg. Als Produzent, Intendant und meist auch als Regisseur (so wie bei der Produktion von *Was ihr wollt* 2007) ist er der Kopf des Unternehmens der alle Fäden in der Hand hält. Mit der Ausnahme von *Was ihr wollt* hat er zudem kleine Pagenauftritte selbst übernommen. 2007 war eine eigene Rolle durch die weitgehende Soloregie nicht möglich, dafür wurden die Gesichtszüge der eigens für die Produktion angefertigten Stabpuppe dem Intendanten nachempfunden.

Lediglich von einem kleinen Team unterstützt arbeitet Waechter von der ersten Zeile des Konzeptes bis zum letzten Aufführungsapplaus intensiv an allen Bereichen der Produktion mit und nimmt so einen Sonderstatus im Theaterbetrieb ein.

Am 24. Juli 1948 wurde Alexander Waechter in Graz geboren. 1968 gab er seinen Bühneneinstand als Claude im Erfolgsmusical *Hair* in Hamburg. In der Folge hatte er Engagements am Berliner Renaissancetheater, Schlossparktheater und Schillertheater. In Österreich trat Waechter erfolgreich bei den drei größten Festspielen in Salzburg, Bregenz und Mörbisch auf. Seine in Österreich wohl bekannteste Rolle im Fernsehen hatte Waechter in den 1970er Jahren als Franzi in der Serie „Ein echter Wiener geht nicht unter“.¹³

1972 hat Waechter im Theater an der Josefstadt debütiert. Zwei Jahre später wurde er ins Ensemble aufgenommen, wo er bist heute Mitglied ist.¹⁴ Im Jahr 2004 hat Alexander Waechter erstmals die Shakespearefestspiele auf der Rosenberg ins Leben gerufen die er seither mit steigendem Erfolg leitet.

1.3. Rosenberg Festspiele

Das Schloss Rosenberg ist ein mächtiges, aus mittelalterlicher Anlage hervorgegangenes Renaissanceschloss. Durch die eindrucksvolle Berglage ist Schloss Rosenberg schon von weitem sichtbar.

¹³ Vgl. <http://noe.orf.at/magazin/daheiminnoe/kulinarium/stories/12948/>.

¹⁴ Vgl. <http://www.josefstadt.org/Theater/Ensemble/Schauspieler/Waechter.html?type=Schauspieler>.

Bis ins 16. Jahrhundert wurde sie nach ihrem ersten urkundlich genannten Besitzer Goczwin von Rosenberg (ab 1175) Schloss Rosenberg genannt.¹⁵ Nach dem Umbau in ein prächtiges Renaissanceschloss im Jahre 1681 ist sie bis heute in Besitz der gräflichen Familie Hoyos.

1809 wurde die Rosenberg durch einen Großbrand zerstört und erst 50 Jahre später durch die Besitzerfamilie wiederaufgebaut.¹⁶

Ein beeindruckendes Schauspiel bieten auf der Rosenberg nicht nur die seit dem Jahr 2004 veranstalteten Shakespearestspiele, sondern



Abb.1 Schloss Rosenberg

auch die Freiflugvorführungen der auf der Rosenberg befindlichen Falknerei. In historischem Kostüm und mit musikalischer Untermalung erfährt das Publikum von dem falknerischen Alltag. In den Arkaden des Turnierhofes sind die Eulen untergebracht, aber auch Adler, Falken und der seltene Riesenseeadler können bestaunt werden.¹⁷

Der 1614 angelegte Turnierhof ist im Süden, Osten und Westen von Arkaden umgeben. In der Mitte des monumentalen Turnierhofes stand von 2004 bis 2007 das Theaterzelt der Shakespearestspiele. Seit 2008 ist das Stahlgerüst der Shakespeare Sommerbühne auf der Pferdewiese nächst der Rosenberg fix montiert.

2004 eröffneten die Shakespearestspiele mit einer Inszenierung von *Hamlet* unter der Regie von Birgit Doll und Alexander Waechter. Im Jahr darauf wurde *Der widerspenstigen Zähmung* unter der künstlerischen Leitung von Alexander Waechter und Co-Regie von Tania Golden, Nicole Delle Kart gegeben. 2006 inszenierte das Regieteam des Vorjahres *Viel Lärm um Nichts*. *Was ihr wollt* im Jahr 2007 inszenierte Alexander Waechter unter Mitarbeit von Katharina Schwarz und 2008 führte Birgit Doll bei *Der Kaufmann von Venedig* Regie und Alexander Waechter übernahm die Rolle des Juden Shylock.¹⁸

¹⁵ Vgl. DEHIO: S. 999.

¹⁶ Vgl. Georg Clam Martinic: S. 179 f.

¹⁷ Vgl. Wissenswertes auf <http://www.rosenburg.at/frameset.htm>.

¹⁸ Vgl. <http://www.shakespeare-festspiele.at/sitemap.htm>.

1.4. *Twelfth Night / Was ihr wollt*

Bis zum heutigen Tag läuft Shakespeares Komödie unter zwei Titeln: *Twelfth Night* und *What You Will* bzw. *Zwölfte Nacht* und *Was ihr wollt*. Der Titel – *Twelfth Night* – könnte nahe legen, dass die Komödie zum Epiphaniastag¹⁹ geschrieben beziehungsweise uraufgeführt wurde.

Die wissenschaftliche Meinung derer, die hinter dem Titel *Twelfth Night* einen Bezug zu den Rauhnächten sehen, in denen ausgelassene, karnevaleske Feste gefeiert wurden, um die unheimliche winterliche Dunkelheit zu vertreiben, ist an dieser Stelle nicht zu vernachlässigen. Bei diesen Feierlichkeiten ging durch die bunte Verkleidung nicht nur in erotischer Hinsicht jegliche Sitte drunter und drüber, auch die sozialen Identitäten und damit die gesellschaftliche Ordnung wurden vertauscht.²⁰

Das Stück ähnelt Shakespeares früher Komödie *The Comedy of Errors* und als Hauptquelle dürfte die englische Fassung von *The Historie of Apollonius and Silla* – eine Novelle verfasst von Barnaby Riche - gedient haben.²¹

Viele Stücke William Shakespeares nutzen die Mehrdeutigkeit der Geschlechterrollen auf der Bühne, um ihre Unverwechselbarkeit in der Realität in Frage zu stellen. In *Twelfth Night* als auch in *As You Like It* verliebt sich eine stolze, abweisende Frau (Olivia, Phebe) in eine als Mann verkleidete Frau (Viola/Cesario, Rosalind/Ganymede), weiters stehen die Verkleideten in ihrer Rolle als Mann in einer stark erotisch gefärbten Freundschaft mit einem anderen Mann (Orsino, Orlando).²²

So stellt auch Stephen Greenblatt einleitend zum Kapitel Dichtung und Reibung in *Verhandlungen mit Shakespeare* die Frage was passiert wäre, wenn es Olivia gelungen wäre, Orsinis (sic!) Pagen Cesario zu ehelichen? Was, wenn der Skandal einer derart unstandesgemäßen Eheschließung von dem weit größeren Skandal in den Schatten gestellt würde - der Entdeckung, dass der junge Bräutigam in Wahrheit ein verkleidetes Mädchen ist?

¹⁹ Epiphaniastag: auch Erscheinung des Herrn, Dreikönigstag, Dreikönigstag, Theophanie oder auch in Österreich umgangssprachlich als Weihnachtswölfer bekannt, bezeichnet ein christliches Fest am zwölften Tag nach dem ersten Weihnachtsfeiertag.

²⁰ Vgl. Renate Jaeger: http://www.william-shakespeare.de/zusammenfassungen/zs_wollt.htm.

²¹ Vgl. *Zu dieser Ausgabe*. In: *Was ihr Wollt*. S.80.

²² Vgl. Alan Posener: S.77.

An sich passt eine solche Heirat nicht schlecht in ein Stück, das sein Publikum von Anfang an mit der Zurschaustellung homoerotischer Begierde kitzelt. Viola/Cesario liebt Orsino und der fühlt sich ebenfalls zu seinem Edelknaben hingezogen, Antonio ist unsterblich in Sebastian verliebt und Olivia fängt ob des unverkennbar effeminierten Pagen Feuer. Eine Erklärung hierfür ist weder erwünscht noch wird sie angeboten, aber wie bringt es das Stück fertig, sich von der skandalösen, verbotenen Begierde zu lösen und in eine legitime Ehe umzuwandeln? Im entscheidenden Augenblick wird die Verwechslung mit Hilfe rechtlicher Mittel entschieden. Ein Priester wird herbeigeholt, um die Unanfechtbarkeit des von ihm gespendeten Sakramentes der Ehe zu bezeugen.²³

Priest: A contract of eternal bond of love,
Confirmed by mutual joinder of your hands,
Attested by the holy close of lips,
Strengthened by interchangement of your rings,
And all the ceremony of this compact
Sealed in my function, by my testimony.²⁴

Die legale Darlegung dieser augenscheinlich homosexuellen Paarung stünde in Widerspruch zu ihrer groben Unschicklichkeit. Durch einen Zufall oder dem Lauf der Natur, ist es Olivia nicht gelungen den geliebten Cesario zu heiraten, sondern Violas Zwillingbruder, der glücklicherweise ein Mann ist.²⁵

Sebastian: So comes, 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, deceived,
You are betrothed both to a maid and man.²⁶

Die Natur folgt ihrer Neigung und wer sich mit einem Menschen seines eigenen Geschlechts verbindet, würde einer geradezu unnatürlichen Linie folgen.²⁷

²³ Vgl. Stephen Greenblatt: S.89 f.

²⁴ **Priester:** Ein Bündnis ewigen Vereins der Liebe,/ Bestätigt durch in eins gefügte Hände,/ Bezeugt durch Eurer Lippen heil'gen Druck,/ Bekräftigt durch den Wechsel Eurer Ringe;/ Und alle Fei'rlichkeiten des Vertrags/ Versiegelt durch mein Amt, mit meinem Zeugnis.
William Shakespeare: *Twelfth Night*. V:i.

²⁵ Vgl. Stephen Greenblatt: S. 91.

²⁶ **Sebastian:** So kam es, Fräulein, dass Ihr Euch geirrt,/ Doch die Natur folgt' ihrem Zug hierin./ Ihr wolltet einer Jungfrau Euch verbinden,/ Und seid darin, beim Himmel! nicht betrogen: Jungfräulich ist der Euch vermählte Mann.
William Shakespeare: *Twelfth Night*. V.i.

Anfänglich weckt das Stück im Publikum die Erwartung einer Vereinigung von Orsino und Olivia. Der Verbindung steht lediglich Olivias Gelübde im Weg, das jedoch im Interesse der politischen natürlichen Ordnung gebrochen werden muss.

Valentine: (...) The element itself, till seven years' heat,
Shall not behold her face an ample view,
But like a cloistress she will veiled walk, (...)
A brothers' dead love, which she would keep fresh
And lasting in her sad remembrance²⁸

Olivia ist eine vollkommene Partie; reich, schön und allein. Es bedarf keiner Heiratsverhandlungen mit einem männlichen Behüter, so ist sie scheinbar ein leichter Fang. Ihr stets betrunkenen Onkel Sir Toby - ihr eigentlicher Beschützer - schleppt seinen Saufkumpanen und geradezu lächerlichen Anwerber Sir Andrew herbei.²⁹ Die Lady bleibt ihrem Gelübde treu und verweigert Orsinos Umwerbungen. Die Figur der Olivia weist hier nur allzu stark auf das weibliche Staatsoberhaupt hin – Queen Elizabeth I – die sich Zeit ihres Lebens erfolgreich gegen männliche Heiratsbestrebungen zur Wehr gesetzt hat.

Damit das Stück ins Rollen kommt, muss Olivia natürlich ihren Schwur brechen. Um dies zu ermöglichen, tragen sich allerhand Ereignisse zu, die von der Ausgangssituation des Stückes als Abweichungen dargestellt werden: Violas und Sebastians Schiffbruch, die Vereitelung von Violas anfänglicher Absicht, in Olivias Dienst zu treten, Violas relativ unmotivierter Entschluss, sich als Mann zu verkleiden bzw. ihren verloren geglaubten Bruder nachzuahmen, die Verwechslung Sebastians mit der verkleideten Viola und vieles mehr. Diese scheinbar zufälligen Ereignisse sind sowohl verrückte Richtungs-, Absichts- und Identitätswechsel als auch komödiantisch vorhersehbare Impulse in Richtung Auflösung. Außer Viola erreicht keine der Figuren was sie sich zu Beginn des Stückes erhofft – und das schafft auch sie nur über Umwege.

Sebastian lädt Olivia ein sich auszumalen was geschehen wäre, hätte die Natur nicht doch noch ihrer Neigung gefolgt. Er beschließt seine Rede indem er das

²⁷ Vgl. Stephen Greenblatt: S. 91.

²⁸ **Valentin:** Der Himmel selbst, bis sieben Jahr' verglüht,/ Soll ihr Gesicht nicht ohne Hülle schaun;/ Sie will wie eine Nonn' im Schleier gehn,/ (...)All dies, um eines Bruders tote Liebe/ Zu balsamieren, die sie frisch und dauernd/ In traurigem Gedächtnis halten will.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. I.i.

²⁹ Vgl. Stephen Greenblatt: S. 92.

eben aufgelöste Paradox erneuert und bedeutet, Olivia sei gleichzeitig mit einer Maid und einem Mann vermählt. Um das zu verstehen, muss der Rezipient sich der Ambiguität des Wortes maid im elisabethanischen Zeitalter bewusst sein – es konnte neben der Bezeichnung für ein Mädchen auch auf eine männliche Jungfrau angewandt werden.

Nachdem abgeklärt wurde, dass in Violas und Sebastians Adern adeliges Blut fließt, steht der nun korrekten Paarung hinsichtlich Geschlecht und Stellung nichts mehr im Weg. Während dem Verlauf des Stückes wurde der Rezipient im Glauben gelassen, dass die Verbindung ein Missverhältnis im Rang aufweist. Malvolios Traum vom sozialen Aufstieg spiegelt dieses Bild gespenstisch wider.³⁰

Twelfth Night ist Shakespeares viertes Stück indem er das cross-dressing Motiv aufgreift; dabei handelt es sich um Weiterentwicklungen aus den vorangegangenen Stücken. Die zwei verschiedenen Seiten von Viola/Cesario – die schüchtere Weibliche und die dreiste Männliche – werden in den Duell- und Duettszenen dramatisiert. Shakespeare zeigt hier deutlicher als je zuvor die verschiedenen Stufen sexueller Identität.³¹

In *Twelfth Night* beschreibt Shakespeare erstmals Intimität zwischen zwei weiblichen Figuren. Es finden sich drei private Rendezvous-Szenen mit Olivia und Viola/Cesario. Bei ihrem ersten Treffen schickt Olivia, fasziniert von dem frechen Pagen, alle Anwesenden aus dem Raum. Olivias Verschmähung der überbrachten Liebeswerbung führt den Boten zur Weidenhüttchen-Rede³², von ihr beeindruckt wechselt Olivia ihren Hochmut mit verführerischem Charme.³³ In den zwei weiteren Duett-Szenen dramatisiert Shakespeare Olivias steigende Betörung, die sich gleichsam zu zeigen und zu verstecken sucht. In einem der höchst reflexiven Momente des Stückes - beide geben zu verstehen, dass sie nicht sind was sie sind – wird auf den weiblichen Charakter Viola/Cesaros angespielt.

Viola: That you do think you are not what you are.

Olivia: If I think so, I think the same of you.

Viola: Then think you right: I am not what I am.

Olivia: I would you were as I would have you be.

³⁰ Vgl. ebd: S. 94 ff.

³¹ Vgl. Michael Shapiro: S. 143.

³² **Viola/Cesario:** Make me a willow cabin at your gate. And call upon my soul within the house, Write loyal cantons of contemned love/ And sing them loud even in the dead of night (...)
William Shakespeare: *Twelfth Night*. I.iv.

³³ Vgl. Michael Shapiro: S. 151.

Viola: Would it be better, madam, than I am?
I wish it might, for now I am your fool.³⁴

Olivia gibt als Zeichen ihrer starken sexuellen Anziehung ihren Trauerschwur auf und fleht den sozial nicht ebenbürtigen Cesario an zurück zu kommen; Viola/Cesario verweigert sich jedoch der Liebe aller Frauen. Die Szene zeigt einerseits die Sinnlosigkeit von Olivias Werben und Violas verwirrte Mixtur aus Scham und Wut. Beim dritten Treffen entschuldigt sich Olivia für ihr unehrenhaftes Verhalten, noch immer mit dem Hintergedanken Viola/Cesario an sich zu binden, während diese/r weiterhin versucht um Olivias Gunst für Orsino zu werben. Die beharrliche räumlicher Nähe der Duett-Szenen führt den Zuschauer dazu, physische Intimität zu erwarten. Shakespeare zeigt jedoch nur die emotionale Verwirrung, Olivias Verlangen, Verletzbarkeit und Erniedrigung sowie Violas Verwunderung, Irritation und Scham.

Shakespeare erforscht innerhalb der Realität des Stückes auch heterosexuelle Intimität in den Duett-Szenen von Viola/Cesario und Orsino. In den zwei Szenen wird das steigende Interesse des Dukes an seinem jungen Pagen dramatisiert; da sich die zwei Figuren vor der Verkleidung Violas noch nie gesehen haben, musste Shakespeare den Zeitpunkt der ersten Affektion in eine Herzog / Page Szene legen. Orsinos Zuneigung wird zuerst gezeigt, indem er sich stets Privatsphäre (wie auch Olivia) für seine Treffen mit Viola/Cesario erbittet.³⁵ Drei Mal schickt Orsino seinen jungen Diener zur angebeteten Olivia, jedes Mal versucht sie die Vergeblichkeit des Botenganges zu betonen. Doch für Orsino scheint Viola/Cesario der geeignetste Überbringer der Liebesnachricht zu sein.

Orsino: (...) Diana's lip
Is not more smooth and rubious, thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part.³⁶

³⁴ **Viola:** Nun, daß Ihr denkt, Ihr seid nicht, was Ihr seid.

Olivia: Und denk ich so, denk ich von Euch dasselbe

Viola: Da denkt Ihr recht: ich bin nicht, was ich bin.

Olivia: Ich wollt', Ihr wärt, wie ich Euch haben wollte!

Viola: Wär's etwas Bessers, Fräulein, als ich bin,/ So wünsch ich's auch; jetzt bin ich Euer Narr.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. III.i.

³⁵ Vgl. Michael Shapiro: S. 152 - 156.

³⁶ **Orsino:** (...) Dianas Lippen sind weicher nicht und purpurner; dein Stimmchen/ Ist wie des Mädchens Kehle hell und klar,/ Und alles ist an dir nach Weiber Art.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. I.iv.

Orsino ist nicht weniger Opfer der Verkleidung als Olivia, er spricht mit seinem Gesäusel unwissend eine Frau an, die er für seinen Knaben hält. Cesario hat dieselbe Wirkung auf Orsino wie auf Olivia: Ihre Aufmerksamkeit wendet sich von ihrer Selbstbezogenheit ab und richtet sich nun auf Viola/Cesario. Olivia liebt die freche Art des Pagen und Orsino erkennt die weiblichen Qualitäten seines Dieners.

In der Finalszene kontrastieren die intimen Orsino – Viola Auftritte mit den low-comic Einschüben der Trunkenbolde Sir Andrew und Sir Toby. Sie helfen aber auch die Steigerung bis hin zu Orsinos emotionalem Ausbruch vorzubereiten. Der vermeintliche Verrat seines Pagen trifft ihn härter als seine hoffnungslose Liebe zu Olivia. Dieser Ausbruch erlaubt dem Publikum seine Liebe zu Viola zu akzeptieren, wenn er die Wahrheit über ihr Geschlecht erfährt. Nach der Aufklärung von Violas Identität spricht Orsino sie noch zwei Mal als Jungen an, bis er ihr zwei Zeilen später endlich die weibliche Rolle beimeisst.³⁷

Orsino: (...) Cesario, come-
For so you shall be, while you are a man.
But when in other habits you are seen.
Orsino's mistress and his fancy's queen.³⁸

Die Verkleidungsenthüllung findet allein durch die Worte Orsinos statt, alle drei Identitäten stehen allerdings nach wie vor der Bühne; Viola, ihre männliche Verkleidung Cesario und der boy actor.

1.5. Geschichte

Nach Goethes Italienreise (1786 – 1788) taucht in einem Artikel für den „Teutschen Merkur“ die Beschreibung des Dichters von einem antiquarischen Rest des dortigen Theaters auf.

[Die] jungen Männer, die sich den Weiberrollen widmen, [haben] eine besondere Leidenschaft, sich in ihrer Kunst vollkommen zu zeigen. Sie beobachten die Mienen, die Bewegungen, das Betragen der Frauenzimmer auf

³⁷ Vgl. Michael Shapiro: S. 157 - 163.

³⁸ **Orsino:** (...) Cesario kommt!/
Das sollt Ihr sein, solange Ihr Mann noch seit;/
Doch wenn man Euch in andern Kleidern schaut,/
Orsinos Herrin, seiner Liebe Braut.
William Shakespeare: Twelfth Night. V.i.

das Genaueste; sie suchen solche nachzuahmen und ihrer Stimme, wenn sie auch den tiefern Ton nicht verändern können, Geschmeidigkeit und Lieblichkeit zu geben; genug, sie suchen sich ihres eignen Geschlechts so viel als möglich ist zu entäußern. (...) ich fühlte ein mir noch unbekanntes Vergnügen und bemerkte, dass es viele andre mit mir teilten. Ich dachte der Ursache nach und glaube sie darin gefunden zu haben: dass (...) der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft bleibt und durch das geschickte Spiel nur ein Art von selbstbewusster Illusion hervorgebracht wurde.³⁹

Es ist anzunehmen, dass Goethes Bemerkungen über die hohe Kunst der Frauendarstellung und das eigenartige Vergnügen des Zuschauens auf das Theater der englischen Renaissance anwendbar sind.⁴⁰

In den folgenden Kapiteln wird ein Überblick über die historischen Teilaspekte zur all-male Theaterpraxis im elisabethanischen Zeitalter gegeben. Dafür ist es sowohl notwendig auf die diversen Gesichtspunkte der Institution Theater einzugehen (Frauenrollen, cross-dressing, zeitgenössische Kritiker, Publikumssituation, Kindertruppen) als auch auf Bereiche hinzuweisen die im ersten Moment über diese hinauszugehen scheinen, aber im Kontext der Theatersituation zu Shakespeares Zeit unerlässlich sind (historische Geschlechtervorstellungen, Queen Elizabeth I, Transvestismus, Hermaphroditismus, Homoerotik). Da sich die Themenkreise teilweise gegenseitig stark bedingen, kann es mitunter zu Wiederholungen kommen, sofern ein Verweis auf das jeweilige Kapitel für das Verständnis und die Lesbarkeit des Textes nicht ausreichend ist.

Das elisabethanische Zeitalter war geprägt von großen sozialen, religiösen und wirtschaftspolitischen Wenden. Die vormals Katholische Kirche unter Queen Mary I (1516–1558) wurde unter der Regentschaft der protestantischen Queen Elizabeth I zur Church of England. Sie stieß Maria, die Mutter Gottes von ihrem Himmelsthron und nahm ihren Platz in perfekter Selbstinszenierung als Virgin Queen bzw. Gloriana ein. (Siehe weiter Kapitel 1.5.1.1. Elizabeth I)

Eine Frau an der Spitze des Staates, die von sich selbst teilweise im Maskulinum sprach, setzte mit ihrer Garderobe einen Trend - eine Modewende die trotz Betonung der geschlechtsspezifischen Erkennungsmerkmale diese paradoxerweise gleichsam dezimierte. Generell wurden viele Kleidungsstücke von Männern als auch Frauen gleichermaßen getragen. Der Smock - das übliche Unter-

³⁹ Johann Wolfgang von Goethe: In: Alan Posener. S. 75 f.

⁴⁰ Vgl. Alan Posener: S. 76.

oder Schlafgewand, das Doublet (auch Wams) - ein Kleidungsstück der Aristokratie und aufsteigenden Händler, Accessoires wie Hüte, (Spitzen-)Krägen und Handschuhe wurden in ähnlichem Design oder sogar unverändert von beiden Geschlechtern angezogen. Frauen verhüllten ihre Beine mit langen Reifröcken, ganz im Gegensatz zu den Männern, deren Beine in den kurzen Kniebundhosen stets zu sehen waren.

Das damalige Schönheitsideal der Androgynität korrelierte mit der strikten Ahndung von Sodomievorwürfen im selben Verhältnis wie die Mode mit den Kleidervorschriften des *Sumptuary Law*⁴¹.

Die patriarchale Struktur der elisabethanischen und jakobinischen Gesellschaft minderte den Handlungsbereich der Frauen und versagte ihnen außerdem Auftritte auf der Bühne. Eine Frau, die sich zur Schau stellte, wurde als eine Schande angesehen. So mussten Knaben die Frauenrollen übernehmen und so - wird häufig argumentiert – wurde das Theater zu einem Platz homoerotischer Emotionen. Nur im weitesten Sinne waren boy actors aber Transvestiten.⁴²

Wie auch heute noch, so wurde auch damals die sexuelle Doppeldeutigkeit, die aus der Literatur und nicht nur der Dramatik ersichtlich war, erkundet. Cross-dressing kann ein Teil der Erotik sein, die im Theater steckt. Pädophile und homosexuelle Männer und Frauen können sich von dem Gezeigten verführen lassen und heterosexuelle Zuschauer können Cross-Dressing als einen Teil der Unterhaltung annehmen. Heutzutage sind ca. 10% der Bevölkerung⁴³ homosexuell veranlagt und es gibt keinen Grund anzunehmen, dass zu Shakespeares Zeit der Anteil wesentlich höher oder geringer gewesen wäre, obwohl damals sexuelle Zugehörigkeiten anders definiert waren als sie es heute sind.

Die Dramatiker, Shakespeare allen voran, verpackten das Reizthema Androgynität in ihre Stücke, was dem boy actor entgegenkam. Seine ganze Karriere lang nutzte der berühmteste aller Dramatiker die Frau/Mann Konfusion aus, wodurch Figuren und Stücke wie Julia in *The Two Gentleman of Verona*, die drei Frauen im

⁴¹ In der Gesetzschreibung des elisabethanischen Zeitalters wurde im *Sumptuary Law* festgehalten, wer welche Kleider tragen durfte. Die Einteilung wurde aufgrund von gesellschaftlichem oder politischem Stand, Beruf, Geschlecht und dergleichen getroffen.

⁴² Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 176 - 182.

⁴³ Die Angabe dieser Zahl ist natürlich kritisch zu sehen. Das Wort „veranlagt“ drückt schon eine gewisse Ungenauigkeit aus, die hier auch ihre Berechtigung hat, weil es sich nicht um einen wissenschaftlich belegbaren Wert handeln kann.

The Merchant of Venice, Rosalind in *As You Like It*, Viola in *Twelfth Night* und in seinem späten Stück Prinzessin Innogen in *Cymbeline* entstanden sind.⁴⁴

1.5.1. Frauenrollen – Rollen der Frau

Was für eine Rolle spielte die Frau in der elisabethanischen Gesellschaft und welche in den Dramen Shakespeares? Was heute metrosexuell genannt wird, wurde damals als androgyne Schönheit anerkannt. Und dieser lobende Begriff war wiederum für Knaben, respektive junge Männer und Frauen gleichermaßen anwendbar.

Ihre gesellschaftliche Position verdiente die Frau zur Zeit der Regentschaft von Queen Elizabeth I nicht durch soziale Herkunft, Alter, Bildungsgrad, Besitz, Konfession oder dergleichen, sondern war in entscheidendem Maße durch die Ausbildung des weiblichen Geschlechtes bedingt.⁴⁵

Wo genau die Unterschiede zwischen den Geschlechtern – im physischen Sinne – liegen, darüber ranken sich wilde Geschichten die teils auch belegt sein wollen. (Siehe weiter Kapitel 1.5.2. Transvestismus - Hermaphroditismus) Die über 1000 Jahre alte Lehre des griechischen Arztes und Anatoms Galenos von Pergamon über die menschliche Anatomie war die Grundlage der Medizin zur Zeit Shakespeares. So wurde das weibliche Geschlechtsorgan dem männlichen als inferiore und invertierte Form beigelegt, ein Vorstadium zur Ausbildung der männlichen Genitalien. Den Frauen fehle es lediglich an höherer Körpertemperatur, die aber für die wortwörtliche Herausbildung eines Penis von Nöten wäre.

Die Fähigkeit der Frau zur Reproduktion von Nachkommenschaft war entscheidend. Die Frage nachdem, wer oder was eine Frau war, beantwortete sich über ihr Verhältnis zu einem Mann, sei es Vater, Bruder oder Ehemann und im Fall einer Witwe im Verhältnis zur Abwesenheit eines Mannes. Die Sichtweise der elisabethanischen Gesellschaft auf die sexuelle Aktivität und Lustempfindung der Frau war anders als erwartet; bereits im Mittelalter galt die Frau als das sexuell aktivere Geschlecht. Die Vorstellung vom keuschen, asexuellen Ausbund an Tugend ist erst eine Erfindung des 18. und 19. Jahrhunderts. Zu Shakespeares Zeit wurden

⁴⁴ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 183 f.

⁴⁵ Vgl. Christiane Zschirnt: S. 69.

die Frauen als Nachkommen Evas als sexuell unersättliche Verführerinnen angesehen. Aufgrund ihrer größeren Reizbarkeit wurden sie auch als moralisch anfälliger betrachtet als Männer.

Angenommen wurde auch, dass die weiblichen Geschlechtsorgane ebenfalls Samen produzierten und Frauen nur dann empfängnisbereit waren, wenn sie einen Orgasmus hatten bzw. wenn eine Ejakulation stattgefunden hat. Dieser Missglaube führte dazu, dass Ehemänner angehalten wurden, ihren Frauen sexuelle Lust zu bereiten. Es bedeutete auch, dass der Nachweis einer Vergewaltigung so gut wie unmöglich wurde, insbesondere wenn die Frau ein Kind von der Gewalttat davontrug. Vor dem *Common Law*, dem allgemeinen, weltlichen Gesetz, standen Frauen auf gleicher Stufe wie Kinder, Schwachsinnige und Kriminelle – anders gesagt, sie hatten keinerlei Rechte.⁴⁶ Vor Gericht durften verheiratete Frauen sich lediglich auf das Kirchenrecht berufen. Besitz und Rechte waren nur unverheirateten oder verwitweten Frauen vorbehalten; mit der Eheschließung endeten alle rechtlichen Freiheiten. Denkbar ist, dass Queen Elizabeth I zur Wahrung ihrer Unabhängigkeit die Ehelosigkeit vorgezogen hat.⁴⁷

Alan Posener räumt den Frauenfiguren in seiner Shakespeare Monographie ein eigenes Kapitel ein. Dabei kommt er auf die Hexenverfolgung während der Regentschaft Queen Elizabeths I zu sprechen. Im Spätmittelalter ist im Denken der meisten Christen die Trinität von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist durch ein weiblich-männliches Paar ersetzt worden: Maria und Jesus. Wie Dante es formulierte war Maria „Jungfrau, Mutter, Tochter deines Sohnes“ und darüber hinaus als Verkörperung der Kirche und als zweite Eva die Braut Christi, des zweiten Adam. Der Marienkult kann aber nicht als Erfindung der Päpste gesehen werden, diese Verehrung entstammt einer Volksreligion, die nirgendwo in Europa stärker in der Emporhebung der Mutter Gottes gipfelte als in England, das sich selbst stolz die Mitgift Mariens nannte. Der Regentschaftswechsel bewirkte einen bedeutenden Verlust und schließlich die völlige Abkehr von der Marienverehrung. Im Zuge der Aufrichtung der Church of England wurde die Mutter Gottes von ihrem Ehrenplatz gestoßen und zur scharlachroten Hure Babylons erklärt.⁴⁸ Mit der Niederdrückung des Marienkultes ging die Wiederbelebung des Hexenkultes einher. Zwischen 1371

⁴⁶ Vgl. Christiane Zschirnt: S.69 ff.

⁴⁷ Vgl. Ina Schabert: S.27.

⁴⁸ Vgl. Alan Posener: S.89.

und 1561 hatte es keine Hexenprozesse in England gegeben. Unter Queen Elizabeth I waren 535 Gerichtsverhandlungen mit 83 Hinrichtungen. Der calvinistische Nachbar Schottland hat im gleichen Zeitraum 8000 Frauen als Hexen verbrannt. Verleugnet, zurückgewiesen, verdrängt kehrt das weibliche Prinzip als Dämon wieder.⁴⁹ Immer wieder zeigt Shakespeare Männer, die einen Paradigmenwechsel erleiden – den Umschlag von Liebe in ⁵⁰ Hass und Ekel.⁵¹ Die Sichtweise auf die geliebte Frau – und damit auf alle Frauen generell – verkehrt sich auf das Bild einer Hure.⁵²

Die Häufigkeit von starken Frauenfiguren in der englischen Renaissanceliteratur ist weniger ein Resultat einer durch den Humanismus veränderten Sichtweise von Weiblichkeit, sondern ein Zeichen für die wachsende Bedeutung von Frauen als kulturelles Kapital in Beziehungen zwischen Männern. Frauentausch war für den Fortbestand männlicher Allianzsysteme ein grundlegendes Element.⁵³

Die Literatur lebt auch von Klischees des Frauenlobs und der Frauensatire. Eine gute Frau ist demzufolge sittsam, passiv, aufopferungsbereit, fügsam und keusch. In Shakespeares Desdemona, Virgilia, Cordelia und Ophelia lassen sich diese (Vor-) Züge wieder erkennen. Eine schlechte Frau ist zänkisch und sexuell aggressiv, wie Katharina in *Der Widerspenstigen Zähmung* bis hin zu den bösen Töchtern King Lear. Die elisabethanische all-male Theatertradition wirkt sich zusätzlich reduktiv auf die Konzeption der Frauenrollen aus.⁵⁴ Ein boy actor hat ein geringeres Textfassungsvermögen als erwachsene Schauspieler und darin wollen einige Shakespeareforscher⁵⁵ einen Beweis dafür sehen, dass die umfangreicheren und differenzierteren Frauenfiguren wie Desdemona, Macbeth und Cleopatra von Männern und nicht von Jungen dargestellt worden sind. Beweise für diese Annahme finden sich aber nicht auf den teilweise bis heute erhaltenen Besetzungslisten. Und die Forscher werden sich wohl noch länger streiten, ob dies der Fall war oder nicht.

⁴⁹ Vgl. ebd: S.93.

⁵⁰ Vgl. ebd: S.89.

⁵¹ z.B. Orsino In: *Twelfth Night*. IV.i. What, to perverseness? You uncivil lady,/ To whose ingrate and unauspicious altars/ My soul the faithfull'st offerings hath breathed out/ That e'er devotion tendered!(...).

⁵² Vgl. Alan Posener: S.93.

⁵³ Vgl. Ina Schabert: S.27.

⁵⁴ Vgl. ebd: S.185.

⁵⁵ Als Beispiele seien hier der rangälteste Doyen der Edwardian Shakespeare Studies, Sir Sidney Lee (1859-1926), die Shakespeare-Handbuch Autorin Ina Schabert und die Travestie-Spezialistin Marjorie Garber genannt.

Auf den Theaterbrettern des elisabethanischen Zeitalters war die erfolgreiche Darstellung von Frauenfiguren – welche geprägt von der kulturell-gesellschaftlichen Vorstellung von Weiblichkeit waren - in letzter Instanz vom schauspielerischen Talent der präpubertären boy actors abhängig.

Für die Komödien schrieb Shakespeare Frauenrollen, denen innerhalb der dargestellten verkehrten Welt die Erlaubnis für mehr männliche Initiative und Handlungsfreiraum gegeben wurde. Für das Voranschreiten der Geschichte ist dieser erweiterte Spielraum positiv und notwendig, zum Schluss wird er den Frauenfiguren regelmäßig wieder weggenommen. In dieser männlichen Phase treten die Heldinnen in Männerkleidung auf, was wiederum in der Theatersituation begründet ist. Der boy actor kann hier sein eigenes Geschlecht darstellen; zugleich wird der homoerotische Reiz des Transvestitentheaters durch die pikante Variation noch gesteigert.

Die cross-dressing Rollen haben sich als interpretationsfähig genug erwiesen, um den späteren Schauspielerinnen mannigfache Identifikationsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Shakespeareschen Frauenfiguren haben im Laufe der Theatergeschichte feminine, manchmal auch feministische Umdeutungen durch die Schauspielerinnen erlebt. So wurden die von einem männlichen Dramatiker in einer männlichen Theatertradition erdachten Rollen mit ihrer weiblichen, körperlichen Identität ausgefüllt.⁵⁶

Nicht jedermann ist der Meinung, dass diese Entwicklung den Figuren gut getan hat. Verfechter von all-male Shakespeare Produktionen sprechen von einer "Reinheit der Linie, die von dreihundert Jahren weiblich besetzter Rosalind besudelt ist"⁵⁷ und die schottische Schauspielerin Tilda Swinton – unter anderem berühmt für ihre Transgender-Rollen - erklärt, dass cross-dressing Rollen bei Shakespeare zu den interessantesten überhaupt gehören. Gleichzeitig ist sie der Meinung, dass diese Rollen nicht von Frauen übernommen werden sollten.⁵⁸

⁵⁶ Vgl. Ina Schabert: S.285 f.

⁵⁷ Vgl. In: Laurence Senelick: eine Clifford Williams *As You Like It* Produktion für das National Theatre aus dem Jahr 1967. S.147.

⁵⁸ Vgl. Tilda Swinton In: Laurence Senelick: S.149.

1.5.1.1. Elizabeth I.

Queen Elizabeth I war die dritte Frau an der Spitze von England.⁵⁹ Ihre lebenslange Ehelosigkeit – trotz einiger Liebschaften – und dadurch die Selbstmystifizierung zur Virgin Queen machten ihre Position in der englischen Königs- und Königinnenfolge zu einem herausragenden Exempel. Mit ihrer Krönung fiel der englische Katholizismus. Anstelle der Mutter Gottes wurde fortan die neue Throninhaberin Elizabeth I glorifiziert und von den breiten Volksmassen verehrt. Sie vereinte in sich alle Marienattribute: Jungfrau, Mutter und Ehefrau und das englische Volk wird zu Geliebtem, Kinderschar und Ehemann.

Ihre Regentschaft als Queen of England und Queen of Ireland von 1558 bis 1606 ging in die Geschichte als das elisabethanische Zeitalter ein und wird ebenso mit den Werken Shakespeares wie der Weltumsegelung von Francis Drake und der Begründung der modernen Wissenschaft unter Francis Bacon assoziiert: ein Zeitalter voller Aufschwung und Entwicklung und an der Spitze eine Frau.

Bei der Verwendung des Begriffes – elisabethanisches Zeitalter – tritt dank der feministischen Forschung sofort ein zentraler Gegensatz der Epoche ins Bewusstsein: eine Frau – Elizabeth – an der Spitze einer extrem misogynen und patriarchalen Gesellschaft.⁶⁰

Feststeht Elizabeth I war eine Meisterin der Selbstinszenierung. Sie sprach von sich selbst teilweise im Maskulinum und soll einmal gesagt haben: „Wir Prinzen sind auf Bühnen platziert, betrachtet und beobachtet von der ganzen Welt“⁶¹ und „I know I have the body but of a weak and geeble woman, but I have the heart and stomach of a king, and a king of England too“.⁶² Dadurch bezog sie sich gleichzeitig auf die Unterscheidung der zwei Körper des Königs und die Differenz zwischen den Geschlechtern.

Der zeitgenössischen Theorie zufolge war der Körper des Königs sowohl der fehlbare vergängliche Organismus als auch die abstrakte Verkörperung der unsterblichen Herrschaftslegitimation, die nicht hinterfragt wurde. Für Elizabeths' Rolle als gottgesandte Regentin spielte ihre Weiblichkeit keine Rolle. Daher ist es

⁵⁹ Elizabeth I wird auch als die zweite Queen Englands bezeichnet, weil die neuntägige Regentschaft von Lady Jane Grey – abgesetzt von Mary Tudor – oftmals nicht mit eingerechnet wird.

⁶⁰ Vgl. Ina Schabert: S. 25.

⁶¹ Queen Elizabeth I: In: Christiane Zschirnt: S. 52.

⁶² Vgl. Alice Solomon: S.29.

umso bedeutsamer, dass sie selbst diese thematisierte. Hochstilisiert durch ihre androgyne Selbstbeschreibung machte sich Elizabeth I zur Paradoxie der Gleichzeitigkeit von Frau und Mann. In einer Person trachtete sie danach die unerreichbare Virgin Queen sowie der kriegerische Ritter zu sein.⁶³

Gesetze gegen übertriebenen Luxus, die sogenannten *Sumptuary Laws*, wurden erlassen. In ihnen wurde festgelegt, wer was in welcher gesellschaftlichen, politischen etc. Stellung zu tragen hatte beziehungsweise ihm erlaubt war zu tragen. So war am Kleidungsstück und dessen Farbe erkennbar, wer welche Position innehatte. Kleider waren generell sehr wichtig im elisabethanischen Zeitalter; die Leute zeigten, wer sie waren durch das, was sie trugen.⁶⁴

Der Queen selbst blieben hier natürlich alle Freiheiten, wobei sie die Farben zu ihrem Typ passend wählte: rotgelb, schwarz, weiß, aschfarben und gold. Die Damen bei Hofe wurden farblich und modisch auf die Queen abgestimmt, um ein einheitliches Bild zu wahren.⁶⁵ Elizabeth I und ihr Hofstaat waren für eine ungeheure Pracht bekannt. Nach ihrer Amtszeit hatte auch das Umfeld von James I den Ruf des bestgekleidetsten Hofes Europas.⁶⁶ James I investierte noch mehr Geld in Kleidung als Elizabeth I es je getan hatte.

the impression gained is that she regarded the rich silks (...) as state treasure; they were looked after most carefully⁶⁷

Die zwei bekanntesten Bilder von Elizabeth I - die Hatfield House Portraits - zeigen die Queen in genau den zwei Arten von Kleidern, die auch auf der Bühne getragen wurden: das Kleid für die Rolle einer Nobelfrau und das des Rainbow Portrait für eine Masque.⁶⁸

⁶³ Vgl. Christiane Zschirnt: S. 52.

⁶⁴ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 33.

⁶⁵ Vgl. ebd: S. 40.

⁶⁶ Vgl. ebd: S. 34.

⁶⁷ Janet Arnold: In: Joy Leslie Gibson. S.34.

⁶⁸ Vgl. Joy Leslie Gibson: S.35.



Die Schauspieler bzw. Broker erwarben die Kostüme oft bei Hofbediensteten, die solche textilen Schmuckstücke geschenkt bekamen, sie aufgrund der Kleidungs Vorschriften aber nicht tragen durften.⁶⁹ Die Verbindungen zum Herrscherhaus waren für die Künstler eine wichtige Voraussetzung, um erfolgreich auftreten zu können. Dabei war es egal welcher Art die Verbindung auch sein mochte, ob königliches Patronat oder schauspielerische Darbietungen bei Hofe. (Siehe weiter Kapitel 1.5.3. Homoerotik)

Wenn Elizabeth I begleitet von 200 bis 300 Wagen in den Sommermonaten kreuz und quer durch ihr Reich zog, verwandelte sich die Rundreise selbst in ein gigantisches Schauspiel. Diese *progresses*, machten aus dem Volk Statisten, aus den Darbietungen Schauspiele im Schauspiel und die Königin selbst zur Hauptdarstellerin, Zuschauerin und Regisseurin.⁷⁰

1.5.2. Transvestismus – Hermaphrodismus

Die Geschlechtervorstellung des 16. Jahrhunderts war insbesondere von der althergebrachten Lehrmeinung des Arztes, Naturforschers und Anatoms Galenos

⁶⁹ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 35.

⁷⁰ Vgl. Christiane Zschirnt: S. 55.

von Pergamon geprägt. Der um 129 nach Christus geborene Grieche verfasste seine Geschlechterstudien aufgrund von Untersuchungen an Tieren. Es wird angenommen, dass er niemals einen Menschen seziiert hat. Trotzdem hielt sich seine Lehrmeinung bis ins elisabethanischen Zeitalter.

Galenos' Lehre folgend, betrachtete die Medizin der Renaissance das weibliche Geschlecht als eingestülpte Form der männlichen Ausprägung. Weiters waren diese Geschlechtorgane nicht absolut. Man dachte, dass sie von der Körpertemperatur während der Empfängnis abhingen und sich – in seltenen Fällen – auch im Laufe des Lebens verändern könnten.⁷¹ Demnach tragen Frauen männliche Anteile in sich und Männer umgekehrt auch weibliche. Die weiblichen invertierten Organe wurden als in der Entwicklung nicht vollendet angesehen und waren damit die Vorstufe des einzig wahren Geschlechtes – dem Männlichen. Diese Ordnung beurteilte die Frau als ein Mängelwesen, das die natürliche Bestimmung nicht erreicht hatte – einen Penis. Zu einer Zwitterigkeit konnte es kommen, wenn der Kampf zwischen den weiblichen und männlichen Anteilen im Körper unentschieden ausgegangen war.

Ein Zeitgenosse Shakespeares, der Mediziner Duval, beschrieb in seiner Abhandlung über Sexualität, Fruchtbarkeit, Pflege und Versorgung schwangerer Frauen und Hermaphroditismus (1601) mehrere solcher brisanter Fälle.

Beispielsweise Marie le Marcis wurde als Mädchen erzogen und teilte aufgrund einer fiebrigen Krankheit mit ihrer Pflegerin Jeane ein Bett, was im 16. Jahrhundert an sich keine seltene Sache war. Als sich Marie langsam erholte, bemerkt sie ihre Liebe zu Jeane und gestand ihr keine Frau zu sein. Sofort wurde das Paar wegen Sodomie angeklagt und damit drohte ihnen die Todesstrafe. Der Arzt Duval konnte diesen Fall jedoch glücklich lösen. Er folgerte, dass sich aufgrund des Fiebers die bereits vorhandenen männlichen Anteile in Marie hervorgebildet haben. Seine Untersuchung von Marie/Marin bestätigte diese Annahme und das Paar war gerettet.⁷²

Duval erklärt, dass solche Verwandlungen meist von weiblich zu männlich erfolgen - von unvollkommen zu vollkommen. Er führt als weiteres Beispiel die Geschichte der 15-jährigen Marie an. Das Mädchen hütete Schweine, die ihr jedoch zu entfliehen drohten und sie in hastigem Lauf den Tieren folgen musste. Dadurch

⁷¹ Vgl. Ann Blake: S. 125.

⁷² Vgl. Stephen Greenblatt: S.98 ff.

stieg ihre Körpertemperatur dermaßen an, dass sich eine männliche Rute ausbildete. Marie änderte ihren Namen in Germain und diente fortan im königlichen Gefolge.

Der Fall von Marie/Marin le Marcis ist keine Geschlechtsmetamorphose wie bei Marie, die ihre Schweine verfolgte, sondern ein fleischgewordener Transvestismus. Die Geschlechterkategorien geraten dadurch kurz durcheinander, doch am Ende kann ein eindeutiges Geschlecht anerkannt werden. Im Grunde ist die Geschichte von Marin le Marcis dem Dramenkonzept einer Shakespeare-Komödie sehr ähnlich.

Transvestismus repräsentiert eine strukturelle Gleichheit zwischen Mann und Frau, eine Gleichheit, die durch die dramatische Entdeckung eines unter den Schamlippen verborgenen Penis bestätigt wird. Das präsentiert aber keine Realität, weil Marin nicht plötzlich zum Mann wurde, sondern im Prinzip schon immer einer gewesen ist. Die grundlegende Ordnung innerhalb des sexuellen Diskurses geriet dadurch aber niemals ernsthaft ins Wanken. Zwitter beziehungsweise Hermaphroditen mussten vor Gericht erklären, welches Geschlecht sie mehr erzeuge und danach mussten sie sich auf Grundlage dieser Aussage ein für allemal für die Annahme eines Geschlechtes entscheiden. Danach wurden Ausschweifungen in eine andere Richtung aufs Schwerste bestraft.

Das starke Interesse der Renaissance an Hermaphroditen ist laut Stephen Greenblatt mit der weit verbreiteten kulturellen Wissbegierde am Zustand des Außerordentlichen zu erklären. Die Zeitgenossen Shakespeares gewannen ihre normativ - konventionellen Vorstellungen durch die Auseinandersetzung und dem Vergleich mit dem Außergewöhnlichen. Die elisabethanische Gesellschaft liebte Geschichten über die radikale Transformation einzelner Individuen: vom Bettler zum König, der in die Wildnis verschlagene junge Prinz und ähnliche Sensationen. Doch der offenbar wichtigste Unterschied blieb von der wirbelnden Unbestimmtheit verschont: der Unterschied der Geschlechter.⁷³

In mancherlei Hinsicht war es in der Renaissance sogar leichter die Mitmenschen zu täuschen. Solange es das *Sumptuary Law* gab, das jeden leicht für seine Umwelt als Edelmann, Arzt oder Marktweib erkennbar machte, desto unhinterfragter wurden die präsentierten Kleider als untrügliche Zeichen für eine

⁷³ Vgl. ebd: S. 101 - 109.

kongruente Norm akzeptiert. Folglich konnten Kleider leicht eingesetzt werden, um bewusst eine falsche Identität zu schaffen.⁷⁴

Das Theater – eine Institution des gesellschaftlichen Diskurses – greift diese Auseinandersetzungen über Geschlechtsidentität der Gesellschaft auf und spielt mit ihnen. Damals wurden Knaben mit der Darstellung von Mädchenfiguren beauftragt, die sich (in vielen Stücken) wiederum als Jungen verkleiden. Das Theater trifft hier genau den Nerv der Zeit und des gesamtgesellschaftlichen Interesses an außergewöhnlichen Verwandlungen. Shakespeare und viele seiner Kollegen haben dies erkannt und mit der potenzierten Dramatisierung der gegenwärtigen Vorgänge - den cross-dressing Figuren - zum Erfolg des elisabethanischen Theaters beigetragen.

Die Autorin Marjorie Garber behandelt in ihrem sehr umfassenden Werk über Transvestismus auch die boy actor - Thematik und deren hervortretende Position in der gesellschaftlichen Konvention der Renaissance.

Sie beschreibt die Shakespeare-Bühne als privilegierten Ort der Regelverletzung, wobei dem boy actor zweierlei Art von Transvestismus erlaubt war: Kostümwechsel, die eigentlich gegen das *Sumptuary Law* verstießen, weil sie erstens einen falschen gesellschaftlichen Rang vorgaben und zweitens dem weiblichen Geschlecht zugeteilt wurden. Queen Elizabeth I wie auch ihre Vorgänger haben Lizenzen vergeben, die Kleidung zu tragen erlaubten, die ansonsten verboten war. Laut Garber ist es auch kein Zufall, dass Geschlecht und Rangstufe hier Zwillingskategorien der Klassifizierung sind.⁷⁵ Das Spiel funktioniert so lange, wie die traditionellen hierarchischen Strukturen und die strittigen Veränderungen in der Machtverteilung in Familie und politischem Leben für das Inversionsspiel stimulierend wirken.

Viola antwortet Olivia in *Twelfth Night* auf die Frage nach ihrer Herkunft: "Above my fortunes, yet my state is well: I am a gentleman"⁷⁶ Damit fügt sie zwei Lügen zu einer zusammen. *Was ihr wollt* ist ein Stück, indem es gleichermaßen um Geschlecht wie um Status geht; Viola verkleidet sich in den Pagen Cesario und repräsentiert dabei den Geschlechterwirrwarr und Malvolio steht im Konflikt mit

⁷⁴ Vgl. Gertrud Lehnert: S. 61.

⁷⁵ Vgl. Marjorie Garber: S. 55.

⁷⁶ Viola/Cesario: Besser als ihr es mir anseht: Ich bin ein Edelmann.
William Shakespeare: *Twelfth Night*. I.iv.

seinem Rang in der Gesellschaft. Beide Figuren verkleiden sich, um ihrem Ziel näher zu kommen und agieren demnach transvestitisch.⁷⁷

Shakespeare konnte die Spannungen bezüglich der Geschlechtervorstellungen nicht direkt auf der Bühne vorführen lassen, aber er hatte die Fähigkeit sie in Worte zu fassen und dadurch verständlich zu machen. Die sexuelle Erhitzung konnte gezähmt und bühnenfähig gemacht werden, indem sie mit witzigen und erotischen Wortgeplänkel aufgeladen wurden. Die meist aufwendige Kostümierung der boy actors wirkte zusätzlich illusionsunterstützend.

Die Hose am Theater ist hier nicht mehr lediglich Theaterkostüm; sie ist Verkleidungsstück, Verwandlungshilfe, Requisit, Effekt oder Metapher mit dramaturgischer Funktion, wobei die Grenzen hier durchaus fließend sind. Frauenfiguren ziehen Hosen an, wenn diese Verkleidung Schutz bietet. Viola verkleidet sich, weil sie ihren Bruder und Beschützer verloren glaubt. Die Verkleidung bietet sich auch an, wenn dadurch Handlungen ermöglicht werden, die ansonsten nicht denkbar gewesen wären. Frauen konnten jahrhundertlang nicht ohne standesgemäßen männlichen Beistand reisen. Das Motiv der verliebten Frau, die ihrem flüchtigen Geliebten nachreist – natürlich in Männerkleidung – ist eines der beliebtesten Motive des Genres überhaupt.⁷⁸

Die Verkleidung - das mutwillige Verbergen des eigenen Geschlechtes - ist bei Shakespeare auch ein Sinnbild der zeitgenössischen Geschlechter-, Gesellschafts- und Standestheorie wie aus Stephen Greenblatts folgenden Zeilen herauszulesen ist.

Die Trennung vom Weiblichen ist einer der entscheidende Schritte in der Individuation des Mannes, und es ist diese Trennung, die in inverser Form in den Ritualen des Transvestismus vorgeführt wird: Um zu Frauen zu werden, durchlaufen Charaktere wie Rosalinde und Viola ein Stadium des Mannseins. In diesem Sinn sind Shakespearesche Frauen eine Darstellung Shakespearescher Männer, sind vorgeführte Spiegelbilder männlicher Selbstdifferenzierung.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. Marjorie Garber: S. 56.

⁷⁸ Vgl. Elke Krafka: S. 35 f.

⁷⁹ Stephen Greenblatt. S. 121 f.

1.5.3.Homoerotik

Der Themenkreis zur Homoerotik ist natürlich stark verknüpft mit den Kapiteln Transvestismus, Hermaphroditismus, Frauenrollen. Deswegen können inhaltlich Wiederholungen auftreten, wenn es im Kontext nicht genügt lediglich auf das jeweilige Kapitel zu verweisen.

Die Begriffe Homoerotik und Homosexualität waren zur Zeit Shakespeares noch nicht existent, was natürlich nicht bedeutet, dass gleichgeschlechtliche Liebe nicht seit jeher praktiziert wurde. Die Renaissance kannte lediglich einen anderen Begriff – die Sodomie und wer der Sodomie bezichtigt wurde, den traf eine harte, oftmals tödliche Strafe.⁸⁰ Andererseits gab es die Konvention der Männerfreundschaft, die paradoxerweise eine homoerotische Beziehung maskieren konnte. Intensive Verbindungen zwischen einem reichen Gönner und einem Künstler waren alltäglich und für beide Seiten konstitutiv. Der Künstler konnte dadurch mit finanzieller Unterstützung rechnen und sein Wohltäter durfte Blumen der Kunst auf sich herabregnen lassen, um seine gesellschaftliche Position zu festigen. Die Sonette Shakespeares – für wen sie auch immer bestimmt waren - sind nur ein allzu gutes Zeugnis solch einer Verbindung. 400 Jahre später ist es für uns kaum noch nachzuvollziehen, wo die Grenzen dieser Abhängigkeitsverhältnisse abzustecken sind.

Die boy actors präsentierten gemeinsam mit erwachsenen Schauspielern verworrene Liebesgeplänkel, deren Reiz der Komik der Verwechslung entsprang. Kostüm, Maske und Statur der Jungen entsprachen, wie bereits von vielzähligen Shakespeareforschern bemerkt wurde, dem Schönheitsideal der Zeit: sie waren androgyn.

Gleichzeitig war die Figurenkonzeption der Frauenrollen von dem Musterbild der Renaissancefrau in einem Punkt gegenläufig. Die Mädchen und Frauenrollen sind nicht von Unterwürfigkeit gegenüber der männlichen Präsenz geprägt. Die cross-dressing Figuren wie Viola und andere haben einen erweiterten Spielraum und können sich (meist durch ihre Verkleidung) Dreistigkeiten herausnehmen die ansonsten undenkbar, gewesen wären. Die reale Abhängigkeit der boy actors von ihrem Master wird hier umgekehrt und per Definition zur Komik erklärt.

⁸⁰ Unter Sodomie verstand man eine Reihe sexueller Praktiken, die als widernatürlich eingestuft und im Geheimen vollzogen wurden.

Auf den Theaterbrettern stand demnach eine Projektionsfläche für gesellschaftliche Rollenvorstellungen namens boy actor, die in komplizierte Liebesverirrungen verstrickt ist. So gesehen ist die heiße Diskussion in der Wissenschaft über die mögliche homoerotische Ausstrahlung der boy actors und deren Missbrauch durch Publikum, Master, Shareholder etc. stark nachvollziehbar – und die Meinungen weichen wie im Folgenden gezeigt wird stark voneinander ab.

Die Zeitgenossen Shakespeares, die Puritaner Stephen Gosson, Phillip Stubbes und William Prynne wetterten öffentlich gegen die Darstellung von Weiblichkeit durch die boy actors. Sie warnten vor der Kraft der männlichen Darsteller in Frauenkleidern, die die Zuschauer mit undifferenzierter sexueller Lust ansteckt und beziehen sich auf die Deuteronomische Vorschrift gegen Transvestismus.⁸¹ Der berühmteste Anti-Theater Schreier William Prynne spricht in diesem Zusammenhang von einer „unnaturall Sodomiticall sinne of uncleannesse“.⁸² Erweiternd ist hier aber anzumerken, dass die Puritaner erstens gegen das Theater an sich waren, zweitens generell gegen Frauen auf der Bühne und drittens gegen die all-male Tradition.

Der Autor Michael Shapiro weist auf weitere Quellen für Homoerotik im Schauspiel hin. Er zitiert Ben Jonson in *Poetaster*, das er für die Children of the Chapel im Blackfriars geschrieben hat. Jonson weist im Text darauf hin, dass in den Erwachsenentruppen homoerotische Verhältnisse zwischen den Jungen und den Männern eine gängige Praxis waren. So eine Äußerung ist aber im Kontext des Konkurrenzverhältnisses zwischen den Erwachsenentruppen und den Kindertruppen kritisch zu lesen und zu sehen. Thomas Middleton verpackt in *Father Hubbard's Tale* seine Ansicht über die Kindertruppen und beschreibt sie als a nest of boys able to ravish a man.⁸³

Shapiro erkennt aber, dass in all diesen Vorwürfen die Homoerotik nicht auf die weibliche Verkleidung der boy actors zurückgeführt wird. Bei den antitheatralischen Traktaten wird gerade das Kostüm als irreführend angeklagt. Weiters ist entgegen allen Vorwürfen nichts über eine Gruppe von Männern bekannt, die aufgrund des homoerotischen Reizes ins Theater gegangen sind. Shapiro stellt

⁸¹ Das Deuteronomium; bzw. das 5. Buch Moses ist der letzte der fünf Teile des Pentateuch. Als eines der Bücher des Alten Testaments bildet es die Grundlage der christlichen, aber auch israelitischen Religion.

⁸² Vgl. Michael Shapiro: S. 38.

⁸³ Ein Nest von Jungen die einen Mann hinreißen können. (ravish: auch vergewaltigen)

sich gegen die britische Historikerin Lisa Jardine, indem er ihre Ansicht⁸⁴ – die Homoerotik, wäre der vorrangigste Anziehungspunkt gewesen – als übertrieben ansieht.⁸⁵

Aufgrund des überwiegenden Frauenanteiles in der Zuhörerschaft ist die Annahme, dass homoerotische Aufladungen zwischen Publikum und boy actor der Anziehungspunkt Nummer eins waren, auch für mich ein Grund, um Michael Shapiros Meinung über Jardines Ausspruch zu teilen. Sein Zweitargument, dass es keine männliche Gruppe gab, die öffentlich ihre homoerotische Anziehung bekundete, finde ich allerdings etwas dünn, weil die Gefahr der Sodomie bezichtigt zu werden sicherlich solche (wohl geheim auch möglichen) Gruppierungen von vornherein unterband.

Marjorie Garber führt einleitend zu ihren Theorien die unterschiedlichen Bedeutungen von der damals gebräuchlichen Wortkombination *to boy* an. *To boy* bedeutete auf der Bühne die Rolle einer Frau zu präsentieren, alles andere als ein Mann zu sein und jemanden mit einem Knaben auszustatten oder zu beliefern – vermutlich auch zu erotischen Zwecken.

[Der boy wird zum] Provokateur von Kategorienkrisen, Destabilisator von Binarismen und ein Grenzüberschreiter im Bereich des Sexuellen, Erotischen, Hierarchischen, Politischen und Begrifflichen.⁸⁶

Garber bezieht sich, wenn sie vom boy actor spricht, lediglich auf die Mädchenfiguren in cross-dressing. Ihrer Meinung nach wurden die großen Frauenrollen der Shakespearetragödien (beispielsweise Cleopatra) von erwachsenen Männern gespielt.⁸⁷

Diese Behauptung wirkt etwas auf das Grundthema ihres Werkes angepasst, in dem es vornehmlich um Transvestismus geht und die großen Frauenrollen ohne Verkleidung sich nicht so leicht in ihr Travestie – Schemata einfügen lassen. Joy Leslie Gibson hat vergleichsweise überzeugender demonstriert, dass die Reden (auch die großen) an den geringeren Atemumfang der boy actors angepasst

⁸⁴ Vgl. Lisa Jardine: S. 9 – 36.

⁸⁵ Vgl. Michael Shapiro S. 39.

⁸⁶ Marjorie Garber: S. 130.

⁸⁷ Vgl. ebd: S. 128 ff.

wurden,⁸⁸ was für einen erwachsenen Schauspieler nicht notwendig gewesen wäre. (Siehe weiter Kapitel 1.5.4. Cross-dressing)

In Bezug auf die Grenzüberschreitungen im Bereich des Sexuellen ist es auch für Gibson sehr wahrscheinlich, dass so mancher boy actor sexuell missbraucht wurde. Jedoch weist auch sie darauf hin, dass es den Begriff Homosexualität noch nicht gegeben hat und die Lebensverhältnisse dahingehend waren, dass Betten schon alleine aus Platzmangel geteilt werden mussten. Die Autorin geht aber einen Schritt weiter und behauptet, dass Sodomie in solchen Fällen nur angeklagt wurde, wenn bewiesen war, dass der Akt gegen das Einverständnis des Jungen vollzogen wurde.⁸⁹

Hier drängt sich allerdings die Frage auf, ob die Misshandlung der boy actors - in einer Gesellschaft, die der Kindheit keinen bis wenig Achtung beimaß - als etwas Alltägliches betrachtet wurde. Wahrscheinlich haben die Jungen aufgrund ihres Abhängigkeitsverhältnisses viel erduldet und deswegen wurden von ihnen nur selten Fälle von Sodomie in diesem Bereich angezeigt. Wer wäre denn der Ankläger? Der boy actor? Fraglos ein schweres Unterfangen für einen minderjährigen Jungen, der sich lediglich auf das Kirchenrecht berufen darf, weil er vom *Common Law* ausgeschlossen ist.

1.5.4. Cross-dressing

1.5.4.1. Begriffsdefinitionen zum Themenkreis cross-dressing:

boy actor / boy player (Senelick, Shapiro, Gibson) auch **play boy / female impersonator** (Davies)

Allgemeine Bezeichnungen für die in Ausbildung stehenden Jungen innerhalb einer Männertruppe.

boy heroine / boy bride (Shapiro)

Bezeichnungen die sich gleichermaßen auf den boy actor und seiner Figurenverkörperung beziehen. Zum Beispiel Olivia in *Was ihr Wollt* kann als

⁸⁸ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 87 - 98.

⁸⁹ Vgl. ebd: S. 29.

boy heroine beziehungsweise boy bride bezeichnet werden, weil sie sich im Laufe des Stückes nicht als Mann verkleidet.

female page / breeches part / Hosenrolle (Zschirnt)

Darstellung einer Männer- oder Knabenrolle durch eine Schauspielerin (und umgekehrt auch einer Frauenrolle durch einen Schauspieler). (...), bevorzugt in Verwechslungs- und Verkleidungskomödien. Die H. dient der Situationskomik und des Rollentauschs und ist für den Zuschauer als solche erkennbar. (...) ⁹⁰

Die Begrifflichkeiten in Bezug auf die historische Form des cross-dressing, also Jungen die in bekannten Truppen wie beispielsweise den Admirals Men, Lord Chamberlain's Men in der Ausbildung zum Schauspieler standen und bis zum Zeitpunkt ihres Stimmbruches Frauen und Mädchenrollen spielten, die sich wiederum als junge Männer verkleideten, sind in der Sekundärliteratur sehr vielfältig. Die Bandbreite reicht von den recht gängigen Bezeichnungen wie Hosenrolle (deutsche Literatur z.B. Zschirnt), boy actor, boy player (Senelick, Shapiro und Gibson) bis zu emanzipierteren Begriffen wie boy heroine (ohne männliche Verkleidung) oder spezialisierteren Formen wie female page, boy bride (Shapiro) oder breeches part (auch Zschirnt). Robertson Davies nennt in seinem 1939 erschienenen Buch *Shakespeare's Boy Actors* die Lehrlingsknaben des elisabethanischen Theaters female impersonators. Zur Verwirrung kommt hinzu, dass all diese Begriffe oft unhinterfragt nebeneinander gestellt werden. Um dem Begriffswirrwarr in dieser Arbeit einen Riegel vorzuschieben, verwende ich im Folgenden ausschließlich die englischen Bezeichnungen boy actor und cross-dressing.

1.5.4.2. Cross-dressing als Geschlechtertheorie der Renaissance:

Im Jahr 1596 wird in Spanien ein Gesetz gegen Frauen auf der Bühne beschlossen, aber bereits nach vier Jahren wieder revidiert, weil sich männliche Schauspieler in der Darstellung von Frauenrollen noch obszöner hervortaten. Dieser Erlass war symptomatisch für die generelle, europaweite Missbilligung von Frauen

⁹⁰ Horst Schumacher: In: *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. S. 421.

auf der Bühne. Aber in keinem Land wurde dabei so radikal vorgegangen wie in England. Die Regelung, alle Frauenrollen von Knaben spielen zu lassen, hielt sich bis in die 1660er Jahre⁹¹.

In den Komödien Shakespeares erhielt die Verkleidung von Schauspielern als Frauen eine besondere dramaturgische Brisanz, wenn es sich dabei um die Potenzierung der boy actor Tradition handelte – der breeches part⁹² beziehungsweise die Hosenrolle. Hier sieht die Frauenrolle eine Verkleidung als Mann vor und verwandelte somit den männlichen Schauspieler in sein wahres Geschlecht zurück. Dies geschieht bei Shakespeare in den Stücken: *Was ihr wollt*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Wie es euch gefällt* und *Die beiden Veroneser*. Die Verkleidung erlaubt den weiblichen Figuren ein Verhalten, das durch die konventionellen Erwartungen an Weiblichkeit verboten wäre. Zahlreichen Flirtszenen liegt somit ein spezieller Reiz zugrunde der die geschlechtliche Identität beider Verwickelten ins Schlittern und Schillern zu bringen droht – auf der Bühne finden dann Liebeswerbungen mit homoerotischen Untertönen statt. Zu Shakespeares Zeit hatte der breeches part eine noch viel tiefgreifendere Bedeutung als ein Verwirrspiel auf hohem Niveau zu bieten und durch Homoerotik zu faszinieren. Die temporäre Geschlechtsumwandlung der Frauenfigur dient der Eheanbahnung und endet meist mit Heirat. Die junge Frau verkleidet sich als Mann, um zur Frau zu werden. Diese Paradoxie ist erst verständlich wenn die Vorstellungen der Renaissance von männlicher und weiblicher Sexualität geklärt sind.⁹³

Wie bereits im Kapitel 1.5.1. Frauenrollen – Rollen der Frau aufgearbeitet wurde, hielt sich die Lehre des griechischen Arztes und Anatoms Galenos von Pergamon bis in die Renaissance und bestimmte die Vorstellungen der Gesellschaft von Geschlecht und Sexualität. Die Geschlechtsorgane sind Galenos' Ansicht in allen Teilen vergleichbar, ja mehr noch sie sind einander Spiegelbilder und lediglich in Größe und Verteilung unterschiedlich. In Männern wie in Frauen sind gleichzeitig männliche und weibliche Elemente vorhanden und die Identität und harmonische Übereinstimmung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht wurde weniger

⁹¹ Vgl. Christiane Zschirnt: S.96.

⁹² Jungen und Mädchen trugen im elisabethanischen Zeitalter bis zum siebten Lebensjahr dieselben Kleider, dann wurden die Jungen in Hosen eingekleidet – das sogenannte breeching. (von engl. breeches: Kniehose)

⁹³ Vgl. Christiane Zschirnt: S. 96 f.

durch den Ausschluss als vielmehr durch die Dominanz eines der beiden Elemente determiniert.⁹⁴

Da sich nun das Geschlecht einer Person biologisch nicht fix verankern ließ, verschob sich der entscheidende Teil der Bestimmung der Geschlechter auf die Ebene des Sozialen: geschlechterspezifische Erziehung und Kleidung machten eine Person zum Mann oder zur Frau. Sobald die Jungen im Alter von sieben Jahren das zeremonielle breeching hinter sich hatten, war der Eintritt der Jungen in die Männerwelt markiert.⁹⁵ Während sich die jungen Frauenfiguren in Shakespeares Stücken als Mann verkleiden müssen, um zur Frau zu werden, durchläuft die höfische Erziehung des jungen Mannes eine Phase der Verweiblichung, um ihn zum Mann zu machen. Der gebräuchlichste Sittenratgeber der Renaissance von Baldassare Castiglione wiederholt unermüdlich Bedenken, die Ausbildung zum Höfling könne den Mann verweiblichen. Tatsächlich wurde der Höfling mitunter als jämmerliche Figur karikiert und die Effemination durch die Unterentwicklung des männlichen Mutes befürchtet. Die Angst vor der Verweichlichung des Mannes durch seine Erziehung war umso größer, als die medizinische Theorie auf der Basis von Galenos althergebrachter Lehre keine Möglichkeit bot, Männlichkeit biologisch abzusichern und die Verweiblichung des Mannes als sozialer Abstieg gewertet werden musste.

So gesehen ist die vorübergehende Verwandlung in das andere Geschlecht als notwendiger Übergangszustand zu sehen, der letztlich der Identitätsbildung des richtigen Geschlechtes dient. Der Mann durchläuft also ein Stadium der Weiblichkeit, um schließlich zum Mann zu werden. So gesehen ist cross-dressing nichts anderes als eine Geschlechtertheorie die auf die Bühne gestellt wird. Das Muster der Männererziehung wird einfach umgedreht, so wie die Geschlechtsorgane der Frau einfach nur die Umkehrung der des Mannes sind.⁹⁶

⁹⁴ Vgl. Stephen Greenblatt: S. 103 – 105.

⁹⁵ Vgl. Michael Shapiro: S. 40.

⁹⁶ Vgl. Christiane Zschirnt: S. 99 f.

1.5.4.3. Erziehung und Ausbildung der boy actors

Über die Erziehung und Ausbildung der boy actors gibt es zahlreiche Studien. Interessant aufgearbeitet hat diesen Bereich Joy Leslie Gibson. Sie beschreibt in ihrem sehr umfassenden Buch *Squeaking Cleopatras* die Situation der boy actors vom Standpunkt der Jungen aus gesehen.

Fest steht, ob als boy actor oder nicht, die Kindheit zur Zeit Shakespeares ist nicht mit dem, was wir heute darunter verstehen zu vergleichen. Untersuchungen über die Wohnsituation der Renaissance lassen einen extremen Mangel an Privatsphäre feststellen – das Leben wurde dadurch viel intensiver in der Öffentlichkeit gelebt. Sexuelle und körperliche Funktionen der Eltern wurden von den Kindern zwangsläufig miterlebt.⁹⁷ Die humanistische Erziehung der Kinder begann im Alter von sechs Jahren und bestand hauptsächlich im Auswendiglernen. Auf diese Weise lernten die Kinder klar und mit genauer Diktion zu sprechen.⁹⁸ Es nicht mehr festzustellen, ob manche boy actors die grammar school besucht haben – falls doch, dann sicherlich nicht länger als für die Dauer eines Jahres. Ebenso gibt es keine Niederschriften über das Alter der Jungen beim Eintritt in die Männertruppen. Wahrscheinlich war aber nicht vor dem achten Lebensjahr, denn dies ist das geringste Alter um in ein Lehrverhältnis – welcher Art auch immer – zu kommen. Auch waren die Mitglieder in den Kindertruppen, die auch im Chor teilnahmen sicherlich nicht jünger als acht Jahre.⁹⁹ Die boy actors lebten mit ihren Masters - üblicherweise einem erwachsenen Schauspieler - in einem Haushalt und wurden zunächst für Pagenrollen, Feen und Massenauftritten eingesetzt und erst mit wachsendem Können für Mädchen- und Frauenrollen. Theaterschulen oder dergleichen gab es nicht, die Jungen lernten durch Zusehen und Mitmachen.

Die Frage, ob boy actors von ihren Masters und/oder Kollegen sexuell missbraucht wurden, ist laut Gibson zu bejahen.¹⁰⁰ Laurence Senelick äußert sich im selben Jahr in *The Changing Room* dazu ähnlich. Für ihn besteht ebenfalls die Möglichkeit, dass boy actors als Catamites, eine Art Lustkabe gedient haben.¹⁰¹ Fest steht aber, dass die elisabethanische Gesellschaft Homosexualität im heutigen Sinne

⁹⁷ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 13 – 32.

⁹⁸ Vgl. ebd: S. 22.

⁹⁹ Vgl. ebd: S. 24.

¹⁰⁰ Vgl. ebd: S. 28f.

¹⁰¹ Vgl. Laurence Senelick: S. 141.

nicht kannte. Das Wort existierte zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal, zu dem kommen die schweren Lebensverhältnisse, die es schon allein durch den Platzmangel nicht erlaubten einzeln im Bett zu liegen. Zum Thema Homosexualität im historischen Kontext wird an dieser Stelle aber auf das Kapitel 1.5.3. Homoerotik verwiesen.

Der Erfolg der boy actors war von verschiedensten Umständen abhängig. Mit Sicherheit gab es Jungen, die in ein Lehrverhältnis aufgenommen wurden und dann aber aufgrund fehlenden Talentes nicht erfolgreich waren. Manche mögen das Gefühl vermittelt haben sehr talentiert zu sein, aber wenn dieses Talent im Ausdruck des kindlichen Charmes lag, verschwand dieses Können mit den Jahren.¹⁰² Für den Einsatz von boy actors in Frauenrollen kamen die reichen Kostüme den Jungen als illusionssteigernde Hilfsmittel entgegen.

Doch auch die männliche Kleidung, die beispielsweise für die Pagenrollen notwendig war, wurde reich und aufwendig verziert und war so kompliziert wie jene der Frauenrollen. Viola ein Charakter mit hohem Rang trug ein aufwendiges Kostüm, dessen Farben sicher Reichtum ausdrückten. Dunkle Farben und besonders schwarz waren beliebte Farben für solche Figuren. Zusätzlich fanden viele Verzierungen und aufgenähte Muster Platz auf dieser Livree. Zusätzlich zur Kleidung musste ein boy actor auch die Qualitäten der Frauen auszudrücken vermögen. Das Kleid wird dabei wohl geholfen haben. Die boy actors mussten etwas darstellen, nicht nur durch das Kostüm, sondern auch mit Stimme, Gestik und Imagination - ein wahrheitsgetreues Portrait einer Frau zur Zeit der Renaissance. Was waren diese Ideale der Weiblichkeit, die die Jungen nachzuahmen suchten? Die Frau der Renaissance musste umsichtig sein. Bereits im Mittelalter gab es die sogenannten „courtesy books“ und zahllose Predigten von den Kanzeln, die die weibliche Zuhörerschaft stets daran erinnerten, dass sie an der Vertreibung aus dem Paradies Schuld tragen, wodurch eine Atmosphäre über das was eine Frau sein sollte entstand, nämlich unterwürfig. Hierin liegt eine der Gemeinsamkeit zwischen der Renaissance Frau und dem boy actor. Ein boy actor kannte das Gefühl der Abhängigkeit gut von der Verbindung zu seinem Master.

Die Rollen in cross-dressing, also die Heroinnen in Männerkleidung, waren eine Möglichkeit für die Jungen zugleich weibliche und männliche Seiten zu zeigen

¹⁰² Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 39 ff.

und mit diesen Rollen zu spielen, um ihre schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Zur Erleichterung der boy actors wurden von den Autoren und auch von Shakespeare die Bereiche des Frauendaseins ausgespart, die dem boy actor wohl oder übel größere Probleme bereitet hätten als die Darstellung von Werbungsszenen. Probleme zu Menstruation, Schwangerschaft, (Fehl-)Geburten etc. werden kaum thematisiert. In manchen Stücken kommen schwangere Frauen vor, doch ist von den Beschwerlichkeiten keine Rede und Geburten kommen wenn überhaupt dann nur off-stage vor. Eine Geburt führt zur Mutterschaft und Mutter sein war im elisabethanischen Zeitalter keine Qualität. Eine Mutter - Kind Beziehung wie wir sie heute kennen musste dem boy actor fremd sein. Bei Hofe hatte jedes Kind von Geburt an seinen eigenen Hofstaat und in ärmeren Familien wurden die Kinder schon früh in die berufliche Ausbildung gegeben.¹⁰³ So gibt es in den Stücken Shakespeares zwar zahlreiche Vater - Tochter Beziehungen, aber nur selten werden die Gefühlswelten von Müttern zu ihren Töchtern thematisiert. Wobei an dieser Stelle zu bemerken ist, dass sich hier ein dramaturgisches Problem versteckt. Die Mutter wie die Tochter hätten von einem Jungen gespielt werden müssen und der Alters- und Reifeunterschied ist dadurch schwerer hervorzuheben, als mit einer erwachsenen Vaterfigur und einem jungen boy actor in cross-dressing, die in Realität ein ähnliches Verhältnis zu einander haben als im Stück.

Eine wichtige Eigenschaft der Frau im elisabethanischen Zeitalter war ihre Fähigkeit sich zu verlieben. Sich zu verlieben ist laut Gibson keine reine Erwachsenenangelegenheit – Kinder verlieben sich ebenfalls¹⁰⁴ und die boy actors waren entweder schon einmal verliebt oder haben es aufgrund der fehlenden Privatsphäre schon beobachten können. Unterstützend kommt hinzu, dass die elisabethanische Poesie weithin die Erotischste ist, wie dieses Beispiel zeigt:

When my wooing brought me naught
On the ground I laid her straight
Lifted up her pretty dress
And seeing her white nakedness
Burned all the more

¹⁰³ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 42 - 51.

¹⁰⁴ Orsino traut in *Twelfth Night* seinem Pagen Cesario, dem es noch an Jahren der Erfahrung fehlt, zu, dass er sich schon verliebt hat.

Orsino: (...) My life upon't, young though thou art, thine eye/ Hath stayed upon some favour that it loves:/Hath it not, boy?

William Shakespeare: *Twelfth Night*. II.iv.

And taught her love's lore;
Nor did se say me nay
But delighted in the play.¹⁰⁵

Die klerikal vermittelte Atmosphäre und Niederschriften über das rechte Verhalten einer Frau, Aussparungen der rein mütterlichen Bereiche und die erotische Literatur (Sonette u. dgl.) fachten die Passion auf der Bühne an. Sie sind Elemente, die laut Gibson geholfen haben eine Illusion von Weiblichkeit entstehen zu lassen. Bis zur Perfektionierung der schauspielerischen Leistungen der boy actors war es jedoch ein weiter Weg. Die Jungen mussten viele Fertigkeiten erwerben in den Bereichen: Tanz, Sport, Musik, Gesang, Körperarbeit, Gedächtnistraining, Aufmerksamkeit, Fechtkunst oder Ähnliches. Die boy actors mussten lernen richtig zu gehen, zu sitzen und Gesten mit der Hand auszuführen. Ähnlich wie in der Pekingoper drücken die exakten Bewegungen, Haltungen der Finger und Hände bestimmte Emotionen aus.

Es wird angenommen, dass der Fechtunterricht schon früh angesetzt wurde, obwohl dies für die Mädchenrollen nicht wirklich notwendig war. Viola zeigt nur allzu gut, dass sie nicht kämpfen kann. Sebastian, ihr Zwillingsbruder, muss seine Fechtkünste bereits unter Beweis stellen. Ebenso wichtig wie die Fechtkunst war die musikalische Ausbildung der boy actors. Die Stücke endeten oft mit Tänzen und der Gesang half einerseits dabei die Sprechstimme zu trainieren, andererseits standen die altersgemischten Schauspielertruppen in Konkurrenz zu den Chorknaben und wollten diesen Kampf natürlich nicht verlieren.

Die primäre Aufgabe des boy actor war es, die Verse zu sprechen und gut



7. Gestures from John Bulwer's *Chirologia or the Naturall Language of the Hand* (1644).

Abb. 4 Gesten

¹⁰⁵ In: Joy Leslie Gibson: S. 52.

prosaisch zu erzählen. Das Atemtraining durch das Singen mag dabei geholfen haben. Die Worte waren das Wichtigste, weil es weder Effekte noch eine Szene gab. Das Textverständnis des Darstellers war demnach viel bedeutender als es das heute ist, wobei die Schauspieler bei Shakespeare nie den ganzen Text des Stückes kannten, nachdem sie nur ihre eigenen Teile ausgehändigt bekamen. Die Psychologisierung der Charaktere war durch die kurze Vorbereitungszeit fast nicht möglich, alles musste über die Sprache transportiert werden. Die Rollen der Jungen waren an den geringeren Atemumfang angepasst.¹⁰⁶ Gibson will behauptet, dass ein boy actor in jeder Rede Raum hat um den Gedanken auszuführen, auch wenn er passioniert ist, ohne dabei nach Atem zu ringen.¹⁰⁷ In allen 37 Stücken Shakespeares scheint es Gibson unmöglich einen Frauenpart zu finden, der nicht in kurze perfekt zu verstehende Phrasen einzuteilen wäre.¹⁰⁸ Die Reden der Frauenfiguren waren demnach an die atemtechnischen Möglichkeiten der boy actors angepasst.

Im Jahr 1611 schreibt der Italienbesucher Thomas Coryate in seinen *Crudities*:

I saw women acte, a thing I never saw before... and they performed it with as good grace, action, gesture and whatsoever convenient for a Player, as ever I saw any masculine Actor.¹⁰⁹

In dieser Aussage liegt eine gewisse Verwunderung darüber, dass Frauen ebenso gut weibliche Rollen übernehmen können, wie die ihm bekannten boy actors es taten. Die Zeit war vorangeschritten. Nach dem Tod von Queen Elizabeth I und der Machtübernahme der Puritaner wurden die Theater geschlossen und zerstört. Schauspiel war fortan verboten und nur mancherorts waren private Aufführungen möglich. (siehe weiter Kapitel 1.5.4.4. Kritik der Puritaner und die Publikumssituation) Doch dann bestieg Charles II den Thron, die Puritaner waren geschlagen und für das Theater bestand wieder Hoffnung. Charles hatte viel Zeit bei seinem Cousin Ludwig XIV in Paris verbracht und dabei allerhand Prunk und Schauspiel - zum Beispiel Molière - sehen können. Und auf den Bühnen Frankreichs spielten bereits Frauen. Charles II pflichtete den Puritaner bei, dass cross-dressing als unzüchtig einzustufen

¹⁰⁶ Vgl. ebd: S. 54 - 66.

¹⁰⁷ Vgl. ebd: S. 87.

¹⁰⁸ Vgl. ebd: S. 98.

¹⁰⁹ Thomas Coryate: In: Joy Leslie Gibson: S. 193.

ist und bekam dafür, was er wollte – Frauen auf der Bühne. Am Samstag, den 8. Dezember 1660 stand Mistress Margaret Hughes im tennis court in Thomas Killigrews (1612-1683) Truppe als erste professionelle Schauspielerin Englands auf der Bühne.¹¹⁰

Die boy actors verschwanden nach und nach.

1.5.4.4. Kritik der Puritaner und die Publikumssituation

In den Anti-Theater Hetzreden der Puritaner wurde das Theatergebäude an sich als eine Hölle der Illusion, voll von romantischem Taumel, Schwindel und Entartung dargestellt. Der Akt des Zuschauens wurde bereits als sexuelle Gefahr gesehen, weil sich die Theater dort befanden, wo die Sexualität Amok lief. Wenn sich dort - wie die Puritaner warnten - die Frauen öffentlich zur Schau stellten, konnten sie nur noch hurenähnliche Objekte männlicher Begierde sein.¹¹¹

Drei Persönlichkeiten haben sich in der zeitgenössischen Theaterkritik durch ihre dringlichen Reden und Pamphlete besonders hervorgetan: Phillip Stubbes, William Prynne und John Rainoldes; Letzterer hauptsächlich mit seiner Kritik an den university amateurs. Sie warnen vor der Kraft der männlichen Darsteller in Frauenkleidern, mit denen sie die Zuschauer mit undifferenzierter sexueller Lust anstecken. Sie verwiesen auf das gottlose Gepränge mit den kostbaren Kostümen und zitierten unermüdlich Deuteronomische Vorschriften gegen Transvestismus.¹¹²

The woman shall not wear that which pertaineth unto a man, neither shall a man put on a woman's garment: for all that do so are abomination unto the Lord thy God.¹¹³

Der Kritiker Phillip Stubbes warnte davor, dass die boy actor - Tradition in Frauenkleidern die notwendige Geschlechtertrennung verfälscht. Er macht sich weiters Sorgen darüber, wie solch eine soziale Bewegung in Schach gehalten werden kann. Und wie können die Geschlechterrollen innerhalb der Levitischen

¹¹⁰ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 197 ff.

¹¹¹ Vgl. Alice Solomon: S. 28.

¹¹² Vgl. Michael Shapiro: S. 38.

¹¹³ Keine Frau darf männliche Kleidungsstücke tragen, und kein Mann darf ein Frauengewand anziehen. Denn jeder, der solches tut, ist Jahwe, deinem Gotte, ein Greuel. Dtn 22,5. In: *The Holy Bible*. Old Testament.

Gesetze bleiben?¹¹⁴ Im Jahr 1583 warnt er seine Mitmenschen davor sich in die Theater zu begeben:

where such wanton gestures, such bawdie speaches, such laughing and fleering, such kissing and bussing, such clipping and culling...is vsed, as is wonderfvll to behold. Than, these goodly peagants being done, euery mate sorts to his mate(...), and in their secret conclaues (couertly) they play the Sodomite, or worse.¹¹⁵

William Prynne (1600 – 1669) geht noch weiter, indem er bedeutet, dass die boy actors „methamorphosed into women on the Stage“ werden.¹¹⁶ Im Jahr 1633 zieht er einen heiklen Vergleich zwischen Theater und dem katholischen Marienkult. Das Tragen von Frauenkleidern führe laut Prynne nicht nur zur Selbstbefleckung und zur unnatürlichen sodomitischen Sünde; es macht Männer zu Frauen und erinnert an die verweiblichten, götzendienerischen Priester (...), die sich Frauenkleider anlegten, bevor sie ihren Götzen und ihrer Venus opferten.¹¹⁷

Viel gefährlicher wurde ihm aber sein Angriff auf Frauen als Schauspielerinnen in seinem 1633 erschienen Werk *Histrio-Mastix*. Der ursprüngliche Anlass für diese Hetzschrift war der Auftritt der französischen geschlechtergemischten Truppe im Blackfriars im Jahr 1629. Aber unglücklicherweise hat Queen Henrietta Maria, Gemahlin von King Charles I, das Werk als einen Affront gegen sich selbst - gerade war sie am Hof als Schauspielerin aufgetreten - und gegen den Hof verstanden, weil es eine Institution (das Theater) angriff, die für das höfische Leben unverzichtbar geworden war. Prynne traf eine harte Strafe. Es wurden ihm die Ohren abgeschnitten und er landete (ursprünglich lebenslänglich) im Tower.

Prynne und Stubbes hatten eine sehr genaue Vorstellung von dem, was Theater ist und bei dieser Vorstellung blieb es auch, denn wie die meisten selbst ernannten Moralisten der Zeit haben sie niemals einer Aufführung beigewohnt. So sind ihre Niederschriften in die nicht-theatralischen Reflexionen über boy actors einzugliedern. Der Autor Michael Shapiro hat 1994 drei Beispiele solcher Reflexionen

¹¹⁴ Vgl. Alice Solomon: S. 28.

¹¹⁵ Eigene Übersetzung: Wo solche geilen Gesten, anzüglichen Reden, so ein Lachen und Kichern, Küssen und Kuseln, Grabschen und Drücken aufgeführt werden, dass man nur staunen kann. Nach diesen tugendhaften Spektakeln findet jeder seinen Partner (...), und in ihren geheimen Treffpunkten treiben sie es (versteckt) wie die Sodomiten oder noch schlimmer.

Phillip Stubbes: In: Laurence Senelick. S. 145.

¹¹⁶ Vgl. Alice Solomon: S. 30.

¹¹⁷ Vgl. William Prynne: In: Alan Posener. S. 76.

in seinem Buch *Gender in Play on the Shakespearean Stage* angeführt hat, aus denen wir heute wertvolle Rückschlüsse ziehen können.

1. die Hetzschriften und – reden der Puritaner
2. Henry Jackson vom Corpus Christi College, der sich über eine *Othello* Inszenierung der Kings Men im September 1610 äußerte und vom darstellenden boy actor in der Rolle der Desdemona im Femininum sprach.
3. die Autorin Lady Mary Wroth (1587-1651/3) brachte in ihrem Roman *The Countesse of Mountgomerys Urania* ihre literarischen Frauenfiguren zwei Mal in Vergleich zu einem boy actor. In beiden Passagen wird der Bezug zum boy actor hergestellt, um die Frau in ein schlechtes Licht zu rücken. Es ist anzunehmen, dass die Autorin – sie hatte Verbindungen zum Theater - viele Stücke gesehen hat.¹¹⁸

Neueste Untersuchungen der Hetzschriften decken den Gedankengang der Polemiker - die Betrachtung von etwas führt zwangsläufig zur Nachahmung und als eine Folge dessen zum Sein - auf. Zuerst wird der boy actor durch sein Hineinversetzen in die Frauenfigur verweiblicht und dann die Zuschauer, weil sie ihn dabei betrachten. Daraus resultiert automatisch Sodomie – ein Universalverbrechen der schlimmsten Art.¹¹⁹

Die Verteidiger des Theaters sprachen in moderateren Tönen. So erklärte Thomas Heywood im Jahr 1612 in seiner *Apology for Actors*, dass der durchschnittliche Zuschauer niemals das Faktum aus den Augen verlor, dass er verkleidete Darsteller sah, deren echte Namen ihm sogar bekannt waren.

To see our youths attired in the habit of women, who knowes not what their intents be? Who cannot distinguish them by their names, assuredly, knowing they are but to represent such a Lady, at such a time appointed?¹²⁰

Im Laufe der Jahrhunderte hat sich die Sichtweise der Wissenschaft auf das Theater des elisabethanischen Zeitalters und dessen mannigfaltige Teilgebiete stark gewandelt. Wo die zeitgenössischen Kritiker ängstlich gegen eine grobe

¹¹⁸ Vgl. Michael Shapiro: S. 42 fff.

¹¹⁹ Vgl. Laurence Senelick: S. 146.

¹²⁰ Thomas Heywood: In. Laurence Senelick: S. 146.

Veränderung in der bestehenden gesellschaftlichen Form wetterten, wird jetzt von verschiedenen Seiten Hoffnung in solch eine Umgestaltung des Gesellschaftssystems hineingelegt. Trotz aller Aufklärungsarbeit und Wissensbildung ist noch nicht jede Befürchtung ausgeräumt. Eine gewisse Angst vor sprunghafter Verweiblichung greift bis ins heutige Jahrhundert.

So wurde beispielsweise in der Yale University im undergraduate drama club verboten, dass ein und derselbe Junge zweimal in Folge eine Frauenrolle übernimmt.¹²¹ Eine Furcht vor womöglich ansteckender Verweiblichung der Betrachter, anders als vor 400 Jahren, ist hier (wenigstens) auszuschließen.

Aus diesem Grund ist es unmöglich die Publikumssituation außer Betracht zu lassen, denn das Publikum konnte (wenigstens zu Shakespeares Zeit) als ein übersichtlicher heterogener Ausschnitt der Bevölkerung gesehen werden.

Michael Shapiro beobachtet in der Zuschauerproblematik zwei gegenläufige, aber stimmige Gruppen.

1. Der boy actor in Frauenkostümen stärkte einerseits das Bewusstsein der Zuschauer und spaltete andererseits die konventionellen Geschlechterrollen.
2. Die englischen Zuschauer akzeptierten die boy actors in den Frauenrollen als eine theatralische Norm der Repräsentation.¹²²

Der durchschnittliche englische Theatergeher um die Zeit Shakespeares sah nie eine Frau auf der Bühne. Der Gastauftritt einer französischen Truppe im Jahr 1629 im Blackfriars, bei dem auch Frauen auf den Theaterbrettern standen, war eine große Ausnahme. Besuche kontinentaler Truppen gab es ansonsten nur bei Hofe und in den höfischen Masques, bei denen auch die Queen und ihre Hofdamen mitwirkten.¹²³ Der Pöbel konnte solchen Ereignisse natürlich nicht beiwohnen.

Beim Besuch einer Vorstellung einer altersgemischten Gruppe gab es für die Zuschauer nun zwei verschiedene Realitäten, die nebeneinander akzeptiert wurden.

1. Die weibliche Identität der Frauenfigur in cross-dressing innerhalb der Realität des Stückes.

¹²¹ Vgl. Alisa Solomon: S. 30.

¹²² Michael Shapiro: S. 41. eigene Übersetzung

¹²³ Vgl. ebd: S. 41.

2. Die männliche Identität des boy actors als Darsteller einer Frauenfigur innerhalb der Realität des Theaterhauses.

Aus der Mischung dieser Wahrheiten ergibt sich nach Shapiro eine Wirkung, die er mit dem Begriff *theatrical vibrancy* betitelt.¹²⁴ Demnach gibt es bei der Frage um die Wahrnehmung kein Entweder / Oder mehr. Ein heterogenes Publikum aus den verschiedensten Schichten, mit reichlichem Vorwissen über die Theaterpraxis, kann sich vor der konstruierten Vorstellung von Weiblichkeit auf der Bühne ausreichend wehren, um nicht der Amoral zu verfallen – muss es aber nicht.

1.5.5. Kindertruppen

Bis Shakespeares Truppe im Jahr 1608 das Blackfriars übernahm, waren in allen privaten Theatern nur Vorstellungen von Kindertruppen geboten worden. Diese Truppen haben sich seit dem frühen 16. Jahrhundert aus den Chorsängern der königlichen Kapelle (Children of the Chapel und Children of Windsor) und der Lateinschule der St Paul's Cathedral gebildet. Den Kindern wurde eine Ausbildung in Sprachen, Gesang, Instrumentalmusik und Schauspielkunst zuteil. Ihre Lehrer organisierten die öffentlichen Aufführungen in eigener Regie.¹²⁵

Das Schauspiel der Kinder galt als feiner, gesellschaftlich gehobener, durch die zahlreichen Gesangs- und Tanzeinlagen als ansprechender und auch als intellektuell pointierter, weil die jungen Darsteller vor allem in Parodie, Polemik und Satire geschult waren und weiters mit ihrem kindlichen Charme bestachen. Durch die um ein Vielfaches höheren Eintrittspreise waren die Aufführungen in erster Linie der Noblesse vorenthalten. Bekannte Autoren wie John Lyly, Thomas Middleton und Ben Jonson spezialisierten sich auf Stücke für die Kindertruppen und fanden in den humanistisch geschulten Knaben die geeigneten Darsteller. Einige von ihnen waren jahrelang die gefeierten, wild beklatschten Lieblinge des Publikums.

Die Erfolge der Kindertruppen bedrohten die der altersgemischten Truppen, wodurch ein erbittertes Konkurrenzverhältnis entstand. So lassen sich zahlreiche

¹²⁴ Vgl. ebd: S. 52.

¹²⁵ Vgl. Ina Schabert: S. 106.

Textstellen in den Stücken ausmachen, die den jeweiligen Kontrahenten verhöhnen. Dabei nahm sich keine der beiden Parteien ein Blatt vor den Mund.

Der Höhepunkt der Rivalität zwischen den altersgemischten Truppen und den Knabentruppen fällt in die Zeit von 1599 bis 1608, als sich Richard Burbage durch Vermietung des Blackfriars an die Children of the Chapel (ab 1603 Children of the Queen's Revels¹²⁶) eine unerwartete Konkurrenz schaffte.¹²⁷ Von den meisten Wissenschaftlern wird an dieser Stelle zur Veranschaulichung ihrer jeweiligen Theorien das Rosencrantz Zitat aus *Hamlet* angeführt. Rosencrantz spricht gegenüber dem melancholischen Prinzen von einer

Rosencrantz: (...) eyrie of children, little eyases. That cry out on the top of question nd are most tyrannically clapped for't: these are nowe the fashion, and so berattle the common stages¹²⁸

Aber es gibt noch viele weitere Textstellen, die auf den Kampf um das Publikum weisen. So meint beispielsweise Laurence Oliver Senelick in dem (ebenfalls häufig, aber meist in einem anderen Kontext zitierten) Textauszug aus *Antony and Cleopatra* Shakespeares Spott gegen die Kindertruppen zu erkennen.

Cleopatra: (...) Saucy lictors/Will catch at us like strumpets, and scald rhymers/ Ballad us out o'tune. The quick comedians/ Extemporally will stage us and present/ Our Alexandrian revels: Antony/ Shall be brought drunken forth, and I shall see/ Some squeaking Cleopatra boy my greatness/ l'th'posture of a whore.¹²⁹

Indem sie ihr Schicksal voraussagt, bedauert Cleopatra von einem quietschenden Jungen nachgeahmt und dadurch ihrer Größe beraubt zu werden. Senelick hält hier die Argumentation seiner Kollegen nicht clever genug. Diese finden

¹²⁶ Die Children of the Chapel sind auch bekannt als, Children of the Queen's Revels, Children of her Revels, Children of her Majesty's Chapel Royal, Children of the Revels, Children of the Blackfriars Theatre, Children of the Blackfriars und schließlich Children of the Whitefriars Theatre oder Children of the Whitefriars.

¹²⁷ Vgl. Ina Schabert: S. 106.

¹²⁸ **Rosencrantz:** [Eine] Brut von Kindern angefundem, kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausstreben und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater.

William Shakespeare: *Hamlet*. II.ii.

¹²⁹ **Cleopatra:** (...) Freche Liktoren/ Betasten uns wie Dirnen. Schäbige Reimer/ Gröhlen Balladen über uns. Es stellen/ Auf Stehgreifbühnen fixe Komödianten/ Uns selbst und Alexandriens Feste nach./ Antonius tritt betrunken auf und ich/ Muß sehen, wie irgend ein quäkender Junge/ Als Cleopatra meine Größe in/ Der Haltung einer Hure spielt.

William Shakespeare: *The Tragedy of Antony and Cleopatra*. IV.ii.

die Textstelle zu selbstreferentiell, sodass sie von einem boy actor gespielt hätte werden können, ohne die Illusion zu zerstören. Für Senelick liest sich Cleopatras Befürchtung als Shakespeares Spott gegen die Konkurrenz – die Kindertruppen. So gesehen folgert Senelick weiter, dass der boy actor im Globe in der Rolle der Cleopatra eine schön(er) modulierte Sprechstimme hatte, als die kreischenden Jungen in den Kindertruppen.¹³⁰ Harold N. Hillebrand hält weniger von den Kindertruppen.

Boys on stage must have seemed (...) largely what boys on the stage now seem to us – masqueraders.¹³¹

Richard Davies geht noch weiter und behauptet:

[The Chapel Children] must have been more like a troupe of performing dogs than genuine actors.¹³²

Die zwei bekanntesten Kindertruppen waren die Children of St Paul's und die Children of the Revels, wobei erstere von sich behaupten konnten, die älteste permanente Truppe in London zu sein. Die Children of St Paul's zeigten bis zur Regentschaft von Richard II (1377-1400) hauptsächlich Moralitätenstücke, basierend auf Geschichten aus dem Alten Testament. Ab dem Jahr 1560 wurde Theater als Freizeitbeschäftigung immer beliebter und die professionellen altersgemischten Truppen hatten noch keine festen Häuser. Die Children of St Paul's hatten zu diesem Zeitpunkt der Konkurrenz ein regelmäßiges Repertoire und einen fixen Aufführungsort voraus. Sie folgten auch häufig den Einladungen zum Hof von Queen Elizabeth I, die von ihnen mehr Auftritte gesehen hat als von den unter ihrer Patronage stehenden Children of the Revels.¹³³

Zwischen den Jahren 1560 und 1580 gaben die Children of St Paul's beinahe 40 Vorstellungen auf Queen Elizabeths Hof. Das erste Stück, von dem wir heute wissen, dass es von der Kindertruppe aufgeführt wurde, war die mittelalterliche Moralität *Wit and Science* im Jahre 1545 für King Henry VIII.

¹³⁰ Vgl. Laurence Oliver Senelick: S. 131.

¹³¹ Jungen auf der Bühne werden hauptsächlich gewirkt haben (...) wie heute Jungen auf der Bühne auf uns wirken – als Verkleidete. Harold N. Hillebrand: In: Laurence Oliver Senelick: S. 129.

¹³² [Die Chapel Children] waren eher eine Truppe darstellender Hunde, als geniereicher Schauspieler. Richard Davies: In: Laurence Oliver Senelick S. 129 f.

¹³³ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 145.

John Lyly schrieb für die Children of St Paul's Stücke, für deren erfolgreiche Aufführung weniger interpretative Fähigkeiten wichtig waren als klare und deutliche Diktion. Zur Jahrhundertwende kamen jedoch neue Dramatiker hinzu, darunter John Marston und Thomas Dekker. Ihre Stücke verlangten mehr performatives Talent als Lylys dramatisches Werk, im Vergleich zu den Stücken der altersgemischten Truppen, fällt aber noch immer die sehr simple Charakterisierung ins Auge.

In den Jahren 1606 und 1607 wurden die Theater wegen einer Plage geschlossen und es scheint, als ob diese den Children of St Paul's mehr geschadet hat als den altersgemischten Truppen. Hinzu kam, dass John Marston zu den Children of the Chapels wechselte und Thomas Middleton für Kindertruppen gar keine Stücke mehr verfasste.¹³⁴

Die Children of the Chapel tauchen in der Literatur unter verschiedenen Namen auf, weil je nach Patronage oder örtlichem Sitz die Truppenbezeichnung angepasst wurde.

~1509 Children of the Chapel
1603 Children of the Queen's Revels / Children of her Revels / Children of Her Majesty's Chapel Royal
1605 Children of the Revels
1606 Children of the Blackfriars Theatre / Children of the Blackfriars
1609 Whitefriars Theatre / Children of the Whitefriars
1610 wieder Children of the Queen's Revels

Der Knabenchor bestand bereits seit dem 12. Jahrhundert, aber die Einführung der Kinder als Schauspielertruppe war eine Innovation während der Regentschaft von Henry IV. Bereits 1576 wurden die Räume des Old Blackfriars Klosters gemietet, um ein Privattheater für die Knaben zu errichten. Während Queen Elizabeths Herrschaft kam die Kindertruppe unter die direkte Patronage des Lord Chamberlain¹³⁵ und sie zogen mit dem Hof quer durch das englische Königreich. Für ihre Arbeit bekamen die Jungen keine Bezahlung, aber ansonsten waren sie gut versorgt. Sie erhielten Kost und Logis, eine musikalische Erziehung höchsten Grades

¹³⁴ Vgl. ebd: S. 152 - 159.

¹³⁵ Der Lord Chamberlain war einer der wichtigsten Amtsträger im Land und führte neben anderen Ämtern auch das Office of the Revels.

sowie den Zugang zu einer grammar school Ausbildung. Sobald ihre Stimmen brachen, wurde ihnen eine Provision für den Besuch der Universität ausgezahlt.

Trotz allen Ansehens machten die Puritaner auch nicht vor den Kindertruppen halt und attackierten diese in einem fort, bis die Children of the Chapel 1584 zu spielen aufhörten mussten. Im selben Jahr hatten sie aber noch eine Aufführung im Blackfriars gegeben und diese Vorstellung ist uns die früheste erhaltene Nachricht von den Children of the Chapel vor zahlendem Publikum.

Aufgrund der grassierenden Plage mussten die Theater 1606 und 1607 geschlossen werden, aber James I gewährte den Jungen die Protektion von „our deerest wife“ und daraufhin änderte sich ihr Name in Children of her Revels.¹³⁶ James I war selbst ein eifriger Theatergeher. Über das Verhalten der Kindertruppen hatte er genau Vorstellungen die er klar ausdrückte.

[They are not] imployed as Comedians or Stage Players, or to exercise or acte in any Stage plaies (...)for that is not fitt or desent that such as should sing the praises of God Almighty should be trained or imployed in such lascivious and profane exercises.¹³⁷

Im Jahr 1605 hatte die Kindertruppe bereits Probleme; John Marston floh aus dem Land, Ben Jonson und George Chapman wurden eingesperrt, die Jungen verloren die Patronage der Königin und durften sich von nun an nur noch Children of the Revels nennen. Im Jahr 1606 übernahm der Londoner Goldschmied Robert Keyser die finanzielle Verantwortung über die Kindertruppe und änderte den Namen in Children of the Blackfriars. Im Jahr 1608 wurden die Theater auf Befehl des Königs, weil er sich in einem Stück negativ dargestellt wiederzuerkennen glaubte, geschlossen. Eines der erfolgreichsten Stücke war Ben Jonsons *Epicene or The Silent Woman* 1609/10, das er extra für die Kindertruppe geschrieben hat. Das Stück behandelt Transvestismus und dehnt das Thema bis ins Extreme.

Auch nach der Zeit der allgemeinen Theatersperre unter der Herrschaft der Puritaner bis 1642 blieb *Epicene* beliebt. Es war, als die Theater mit der Restauration 1660 wieder öffneten, das erste wieder aufgenommene Stück. Der Tagebuchautor und Chronist Samuel Pepys drückte seine Meinung zu *Epicene* folgendermaßen aus:

¹³⁶ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 161 - 165.

¹³⁷ [Sie sind nicht] als Komödianten oder Bühnenschauspieler angestellt, noch um bei Bühnenauftritten teilzunehmen und zu spielen (...) weil es sich nicht gehört, dass jemand der für Gott singen und preisen soll, in der Ausübung dieser lasziven und profanen Übungen trainiert und eingesetzt wird. Eigene Übersetzung. Orig: King James I: In: Laurence Senelick: S. 141.

„the best comedy, I think, that ever was wrote“. Die Titelfigur wurde bei der von ihm beobachteten Aufführung von Edward Kynaston – einem der letzten aber auch bekanntesten boy actor gespielt.¹³⁸

¹³⁸ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 166 – 171.

2. Hauptteil

Da der Hauptteil dieser Arbeit aus der Analyse von Alexander Waechters Inszenierung von William Shakespeares *Was ihr wollt* besteht, muss vorab ein Wort über die anzuwendende Methode gesagt werden.

2.1. *Ein Wort zur Methode*

„Eine gute Klausel! Das stellt euch vor dem Verklagen sicher.“¹³⁹

Einer der Lehrinhalte der Theaterwissenschaft ist die Text- und Aufführungsanalyse von Dramen. Jeder wissenschaftlichen Analyse liegt eine Methode zugrunde, die zumindest innerhalb ihrer Anwendung bestätigt sein will. Und genau hier versteckt sich das Grundproblem: Theateraufführungen sind allezeit ein nicht reproduzierbares, kreatives Produkt einer Gruppe von Individuen. So gesehen ist die Etablierung einer generell anwendbaren Methodik zur Analyse von Theateraufführungen eine Suche nach dem Stein der Weisen.

Jede Theaterinszenierung, im eigentlichen Sinn sogar jede einzelne Aufführung ist eine neue ereignishafte Realität, die in dieser Form noch nie stattgefunden hat und möglicherweise nie wieder stattfinden wird. Schon aus diesem Grund wäre es ein unzulässig vereinfachender Zugriff auf den Gegenstand aufführungsanalytischer Untersuchung, wenn man es sich zum Ziel machte, eine aufführungsanalytische Methode zu standardisieren, um das Neue und möglicherweise Fremde, aber auf jeden Fall Einmalige einer Aufführung gleichsam stereotyp erklären zu können.¹⁴⁰

Die Suche nach dem richtigen Rezept für diese Aufführungsanalyse gestaltete sich anfänglich durchaus optimistisch, bis die unendliche Fülle der unterschiedlichen Methoden auf mich niederprasselte. Von ihrer Nichtanwendbarkeit stark getroffen – obwohl die Theorien in sich recht stimmig sind – musste ich ein mögliches Konzept nach dem anderen verwerfen. Davon angeschlagen, trotzdem aber weiterhin fest entschlossen eine Methode zu finden beziehungsweise eine eigene zu entwickeln,

¹³⁹ Marie Marotte: In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S.33. Orig. III.iv.

¹⁴⁰ Franz Wille: S. 108.

forschte ich in den praktischen Umsetzungen von Kollegen und Kolleginnen. Siehe da, der Kreis schloss sich wieder, als ich über diesen Umweg bei Guido Hiß landete, der mir mit seiner Forschung zur Aufführungsanalyse eine große Last von den Schultern nahm.

An den verschiedenen Instituten sind im Laufe der letzten zwanzig Jahre Magisterhausarbeiten entstanden, die, oft auf beachtlichem Niveau, Aufführungsanalyse praktisch durchspielen. (...) Das Ergebnis dieser Recherche zeigt, daß Aufführungsanalyse weiterentwickelt ist, als bisher angenommen. (...) Die Arbeiten dokumentieren zunächst eines: Es existiert nicht, und kann gar nicht existieren, *die* einzige und für alle Theaterspielarten gültige Methode. Jede analytische Unternehmung hat auf die Besonderheiten des gewählten Gegenstandes flexibel und kreativ zu reagieren. Die Magisterarbeiten führen dies vor, und selbst wenn es hier und da kracht im analytischen Gebäck – man kann ihre Leistung kaum unterschätzen: Theaterwissenschaftler müssen Neuland begehen, nicht nur bei der Erfassung und Deutung des gewählten Gegenstandes, sondern im Hinblick auf die analytische Strategie selbst. Vorbilder gibt es kaum.¹⁴¹

Mit dieser Information im Hinterkopf lässt es sich nun leichter auf den folgenden Analyseteil zugehen, ohne sich ausschließlich auf eines der vorliegenden Analysemodelle zu stützen.

Viele namhafte Literatur- und Theatertheoretiker/innen haben sich – teils hoch honoriert - daran versucht solche Grundsatzwerke zu Theorie und Analyse¹⁴² von Theaterstücken zu etablieren. Für den Analyseteil der vorliegenden Arbeit werden Begrifflichkeiten und Ansätze aus den folgenden Analysefeldern Eingang finden: *Das Drama* von Manfred Pfister in der 11. Auflage, Erika Fischer-Lichtes' *Semiotik des Theaters* Band 1 und 3, Franz Wille's Dissertation *Abduktive Erklärungsnetze* nach Charles S. Peirce und wie bereits erwähnt Guido Hiß' *Der theatralische Blick*.

Wille und Fischer-Lichte nähern sich ihren Analysemodellen gemäß ihrer Fachdisziplin – der Theaterwissenschaft - und vertreten daher die Position, dass das sprachlich Vage durch die szenische Darstellung fassbarer wird. Anders bei Manfred Pfister, der als Literaturwissenschaftler den Text als konkret sieht und folglich vom Gegenteil ausgeht.¹⁴³ Diesem Dilemma nimmt sich Guido Hiß in *Der theatralische*

¹⁴¹ Guido Hiß: *Zur Aufführungsanalyse*: S. 76 f.

¹⁴² Franz Wille beispielsweise sichert sich in der Zusammenfassung zum Theorieteil seiner Dissertation ab, indem er vorausschickt, dass die folgenden zwei Aufführungsanalysen nicht als die praktische Umsetzung der vorangegangenen Theorien und Analyseanleitung mit Hilfe der abduktiven Erklärungsnetze zu verstehen sind. Vgl. Franz Wille: S. 108 f.

¹⁴³ Vgl. Guido Hiß: *Der theatralische Blick*. S. 59 f.

Blick an, indem er die wichtigsten Publikationen zum Thema Aufführungsanalyse versammelt und strukturiert.

Der grobe Aufbau der folgenden Analyse ist nach Willes' Vorbild in Textanalyse unter aufführungsanalytischen Gesichtspunkten eingeteilt. In meiner von Wille abgewandelten Methodik wird allerdings jedem spezifischen Analysekapitel der Punkt „... aus dem Original“ vorangestellt, indem kurz an die Aufführungspraxis bei Shakespeare nach dem neuesten wissenschaftlichen Stand erinnert wird. So wird in jedem der übergeordneten Analysekapiteln (Text, Raum, Kostüm, Figuren etc.) die einheitliche Einteilung in folgende Unterkapitel zu finden sein, wobei der 3te Punkt eine interpretativ-analytische Verbindung aus den historischen Fakten der Shakespearezzeit und der Aufführungsbeschreibung der Produktion von *Was ihr wollt* auf der Rosenburg 2007 darstellt.

1. ... aus dem Original
2. Aufführungsbeschreibung
3. Analyse im Kontext

Da, wie eingangs erklärt wurde, keines der bestehenden Analysemodelle allein als Werkzeug ausreichend ist, werden die Theorien und Methoden als Grundausrüstung und Fundament des folgenden Teiles Verwendung finden. Sie sollen aber nicht eins zu eins übernommen werden.

Das notwendige Basiswissen als auch die Detailinformation, die für die Aufführungsanalyse unerlässlich ist, sind durch meine durchgängige Mitarbeit bei der Vorbereitungszeit, den einzelnen Proben, sowie allen Aufführungen gegeben. Eine Befragung der Schauspieler, Mitarbeiter und Zuschauer wurde nicht vorgenommen. Als Erinnerungsstütze der Inszenierung diente der digitale Videomitschnitt der Vorstellung vom 22.7.2007. Für die Analyse der ORF Version wurde eine Aufzeichnung der Ausstrahlung vom 13.7.2008 verwendet.

2.2. Text & Sprache

Im elisabethanischen Zeitalter wurde der Großteil dessen, was heute von darstellerischem Vermögen der Schauspieler, technischen Tricks usw. transportiert wird, von der Sprache getragen. Daher kommt folgendem Kapitel ein besonderes Augenmerk zu.

Die gängige Praxis der Aufführungsanalyse besagt, dass vom Großen zum Kleinen gearbeitet werden soll. Darum wird normalerweise mit dem größten Zeichen der Vorstellung begonnen – dem Raum. Da aber alle anderen Analysekapitel bis zu einem gewissen Grad auf die textliche Basis verweisen, treten Text und Sprache in dieser Arbeit vor den Raum.

Die wuchtige Wortgewalt Shakespeares ist heute wie damals spürbar. Alexander Waechter betonte die einzigartige Qualität des Originals, das sich oftmals nur inhaltlich übersetzen lässt und baut stimmungssteigernde Originalpassagen in die deutsche Strichfassung ein.

2.2.1.... aus dem Original

Joy Leslie Gibson widmet dem Thema Sprache bei Shakespeares boy actors ein eigenes Kapitel mit dem Titel „The Anatomy of Speech“.¹⁴⁴ Die Wortwahl der Anatomie ist hier äußerst passend, denn damit ist neben dem Aufbau der Rede auch die Körperlichkeit der Sprache Shakespeares mitinbegriffen.

Das Stimmtraining durch Gesangsübungen verhalf dem boy actor seine primäre Aufgabe, die Verse zu sprechen und gut prosaisch zu erzählen, zu erfüllen. Das Textverständnis der Schauspieler war aufgrund der bedeutenden Funktion des Wortes und der fehlenden Szene, Effekte, Probenzeit etc. enorm wichtig.¹⁴⁵ (siehe weiter Kapitel 1.5.4.2. Cross-dressing als Geschlechtertheorie der Renaissance)

Das Gewicht der Worte wird auch deutlich, wenn man bedenkt, dass das elisabethanische Publikum ins Theater gegangen ist, um ein Stück zu hören und nicht um es zu sehen. Heute sind Worte überwiegend nützlichkeitsbezogen. Sie

¹⁴⁴ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 69 – 98. engl. für Anatomie der Rede.

¹⁴⁵ Vgl. ebd: S. 61 f.

transportieren Informationen oder Erklärungen; Worte lediglich der Schönheit Willen sind selten geworden – auch auf der Bühne.¹⁴⁶

In der Anatomie der Rede ist nach Gibson nicht der Zeilenumbruch oder die Zäsur, sondern der Rhythmus der geltende Parameter. Das Verhältnis von Vers und Prosa in *Twelfth Night* ist 40% zu 60%. Der von Shakespeare verwendete fünfhebige Jambus ist der natürlichste Rhythmus, er entspricht der natürlichen Rede und unserem Herzschlag. Gibson beweist anhand zweier Textstellen aus *Twelfth Night*, dass Sebastians Rolle für einen größeren Atemumfang geschrieben worden ist als Violas. Sebastians Text wurde dieser Beweisführung nach nicht von einem boy actor vorgetragen, sondern von einem postpubertären jungen Mann mit entsprechend größerem Lungenvolumen. Den Text den Shakespeare für seine Frauenfiguren schreibt ist eine Serie von kurzen aber gemächlichen Phrasen.¹⁴⁷

Das Zeichen: (*) markiert in den folgenden Textstellen die von Gibson vorgeschlagenen Atempausen.

Sebastian: This is the air, that is the glorious sun, (*)
This pearl she gave me, I do feel't and see't.
And though 'tis wonder that enwraps me thus,
Yet 'tis not madness. (*) Where's Antonio, then?
I could not find him at the Elephant.
Yet there was, and there I found this credit,
That he did range the town to seek me out. (*)
His counsel now might do me golden service,
For though my soul disputes well with my sense
That this may be some error but no madness, (*)
Yet doth this accident and flood of fortune
So far exceed all instance, all discourse,
That I am ready to distrust mine eyes
And wrangle with my reason that persuades me
To any other trust but that I am mad,
(*) Or else the lady's mad; yet, if 'twere so,
She could not sway her house, command her followers,
Take and give back affairs and their dispatch
With such a smooth, discreet and stable bearing
As I perceive she does.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl.: ebd: S. 64 f.

¹⁴⁷ Vgl.: ebd: S. 74 – 77.

¹⁴⁸ **Sebastian:** Dies ist die Luft, dies ist die lichte Sonne;/ Dies Kleinod gab sie mir, ich fühl, ich seh es:/ und ob mich schon Bezauberung umstrickt,/ Ist's doch kein Wahnsinn. Wo ist wohl Antonio?/ Ich konnt' ihn nicht im Elefanten finden./ Doch war er da: man gab mir den Bescheid,/ Er streifte durch die Stadt, mich aufzusuchen./ Jetzt eben wär sein Rat mir Goldes wert:/ Denn überlegt mein Geist schon mit den Sinnen,/ Daß dies ein Irrtum sein kann, doch kein Wahnsinn,/ So übersteigt doch diese Flut von Glück/ In solchem Grade Beispiel und Begriff,/ Ich hätte Lust den Augen mißzutrauen/ Und die Vernunft zu schelten, die ein andres/ Mich glauben machen will, als ich sei toll,/ Wo nicht, das Fräulein

Im Vergleich dazu ein Textauszug von Violas Rolle:

Viola: A blank, my lord. (*) She never told her love,
But let concealment, like a worm I'th'bud,
Feed on her damask cheek: (*) she pined in thought, (*)
And with a green and yellow melancholy
She sat like patience on a monument,
Smiling at grief. (*) Was not this love indeed?
We men may say more, swear more, but indeed
Our shows are more than will, for still we prove (*)
Much in our vows, but little in our love.¹⁴⁹

Das Verständnis von Sprache als Transporteur von Laut, Klang und Stimmung zur Zeit Shakespeares kann mit unserer heutigen Rezeptionsweise von Musik und Melodie verglichen werden. Ein Lied über unglückliche Liebe ist für uns fassbar ohne den Text zu verstehen. Melodie und Rhythmus geben uns darüber Auskunft. Ebenso verhält es sich mit der Sprache im elisabethanischen Zeitalter; Versart, Rhythmus, Tonhöhen, Sprachduktus etc. formten die Aussage der jeweiligen Textpassage entscheidend mit.

In *Twelfth Night* wird der große Stellenwert der richtigen Wortwahl indirekt durch die dreiste Liebeswerbung von Cesario thematisiert. Olivia will von dem unnatürlichen, schwülstigen Gedicht im Stil Petrarcas¹⁵⁰ nichts hören, sondern ist vielmehr der direkten, klaren Rede Cesarios zugänglich.

Olivia: Come to what is important in't. I forgive you the praise.
Viola: Alas, I took great pains to study it, and 'tis poetical.

Toll: doch wäre dies,/ Sie könnte Haus und Diener nicht regieren,/ Bestellungen besorgen und empfangen/ Mit solchem stillen, weisen, festen Gang,/ Wie ich doch merke, daß sie tut. William Shakespeare: *Twelfth Night*: IV.iii.

¹⁴⁹ **Viola:** Ein leeres Blatt,/ Mein Fürst. Sie sagte ihre Liebe nie/ Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe/ Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen./ Sich härmend und in bleicher, welcher Schwermut/ Saß sie wie Geduld auf einer Gruft,/ Dem Grame lächelnd. Sagt, war *das* nicht Liebe?/ Wir Männer mögen leicht mehr sprechen, schwören,/ Doch der Verheißung steht der Wille nach:/ Wir sind in Schwüren stark, doch in der Liebe schwach.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. II.iv.

¹⁵⁰ Unter Petrarkismus wird eine poetische Gattung verstanden, die den mittelalterlichen Minnegesang abgelöst hat und in der Dichtung Francesco Petrarca - vor allem in seiner Gedichtsammlung *Canzoniere* - ihren Ursprung hat. Petrarca widmet seine Liebesgedichte der verheirateten Madonna Laura. Folglich handeln alle Gedichte von unerfüllter Liebe.

Vgl. <http://www.francesco-petrarca.de/>.

Olivia: It is the more like to be feigned. I pray you keep it in. I heard you were saucy at my gates (...) If you be not mad, be gone. If you have reason, be brief.¹⁵¹

In der Textfassung von *Was ihr wollt* für die Rosenburg 2007 findet sich an dieser Stelle ein Strich von „wenn ihr Vernunft habt, seid kurz“ zu Olivias programmatischen Worten „Sagt was ihr wollt“.

Die kurz darauf folgende *willow cabin*¹⁵² - Lobrede steht bei Shakespeare beispielhaft für die unglückliche und unerwiderte Rede. In anderen Dramen Shakespeares findet sich ebenfalls diese Metaphorik so folgt in *Othello* IV.iii Desdemona mit ihrem *willow song* dieser Bildsprache.¹⁵³ Die zur Schematik erstarrten Motive, Form- und Stilelemente der genannten Preisrede auf die Schönheit der geliebten Olivia erfüllt alle Konventionen der petrarkischen Preisrede.¹⁵⁴

2.2.1.1. Sinn oder nicht Sinn - Shakespearsche Sprachgeplänkel

So sinnüberladen manche Textstelle bei Shakespeare auch anmutet, ebenso meint man diese Substanz in anderen Dialogen vergeblich suchen zu müssen. Die vermeintlich sinnentleerten Textpassagen haben ihre Funktion nicht im Informationsgehalt der Aussage, sondern erfüllen andere Aufgaben.

Manfred Pfister erklärt in *Das Drama* die Unbezogenheit und das Nebeneinander von Rede und Handlung. Diese Textstellen weisen zwar die Struktur einer Konversation auf, sind aber abgelöst von der dramatischen Situation und erscheinen als selbstzweckhaftes Gespräch um des Gespräches willen, das ständig seine thematische Orientierung ändert.¹⁵⁵

In *Twelfth Night* finden sich vor allem im höfischen Kreis um Olivia solche Unsinnigkeiten. Hinter dem Rücken der Hausherrin passiert so mancher

¹⁵¹ **Olivia:** Kommt auf das Wesentliche; ich erlasse Euch das Lob.

Viola: Ach! Ich habe mir so viel Mühe gegeben, es auswendig zu lernen und es ist poetisch.

Olivia: Um so eher mag es erdichtet sein; ich bitte Euch, behaltet es für Euch. Ich hörte, Ihr hättet Euch vor meiner Tür unartig aufgeführt (...). Wenn Ihr nicht unklug seid, so geht, wenn Ihr Vernunft habt, seid kurz;

William Shakespeare: *Twelfth Night*: I.v.

¹⁵² engl. für Weidenhüttchen

¹⁵³ Vgl. Therese Steffen: S. 90.

¹⁵⁴ Vgl. ebd: S. 82.

¹⁵⁵ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*: S. 170.

Schabernack. Sir Toby, Sir Andrew, Fabio, der Narr und Maria zelebrieren auf unterschiedliche Weise solche Sprachgeplänkel.

Sir Tobys paradoxe Ausführungen über die frühe und die späte Uhrzeit sind beispielsweise solche Textstellen.

Sir Toby: Approach, Sir Andrew. Not to be abed after midnight is to be up betimes; (...)

Sir Andrew: (...) I know not, but I know to be up late is to be up late.

Sir Toby: A false conclusion; (...) To be up after midnight, and to go to bed then, is early; so that to go to bed after midnight is to go to bed betimes.¹⁵⁶

Früh ist es in Bezug auf die Uhrzeit, aber spät in Bezug auf die Nacht selbst. Sir Tobys Weisheit führt sich selbst *ad absurdum*. Dieser Widerspruch beruht auf der Vermischung einer absoluten mit einer relativen Aussage.¹⁵⁷

Über ein sprachliches Rätsel stolpert auch Malvolio in dem vermeintlichen Liebesbrief seiner Herrin Olivia.

Malvolio [reads]: I may command where I adore,
But silence, like a Lucrece knife,
With bloodless stroke my heart doth gore.
M.O.A.I. doth sway my life.¹⁵⁸

Für dieses Denkspiel gibt es in unter den Shakespearforschern die unterschiedlichsten Lösungsansätze. Es sei an dieser Stelle nur eine kleine Auswahl vorgestellt. Leslie Hotson meint in M.O.A.I die Initialen der vier Elemente M: *mare* / Wasser, O: *orbis* / Erde, A: *aer* / Luft, I: *ignis* / Feuer¹⁵⁹ zu erkennen. Ein im Zusammenhang etwas weit herbeigezogener Schluss.

Lee Sheridan Cox liest M.O.A.I. als Anagramm von I AM O (Olivia).¹⁶⁰ Therese Steffen hält in ihrer Prosaübersetzung die Interpretation im Sinne James Orchard

¹⁵⁶ **Junker Tobias:** Kommt, Junker Christoph! Nach Mitternacht nicht zu Bette sein heißt früh auf sein. (...)

Junker Christoph: (...) ich weiß nicht; aber ich weiß: spät aufbleiben ist spät aufbleiben.

Junker Tobias: Ein falscher Schluß, (...) Nach Mitternacht auf sein und dann zu Bett gehn ist früh; und also heißt nach Mitternacht zu Bett gehen früh zu Bett gehn.

William Shakespeare: *Twelfth Night*: II.iii.

¹⁵⁷ Vgl. Therese Steffen: S. 103.

¹⁵⁸ **Malvolio** (lesend): Ich kann gebieten, wo ich liebe;/ Doch Schweigen, wie Lukrezias Stahl, Durchbohrt mein Herz voll zarter Triebe./ M.O.A.I. ist meine Wahl.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. II.v.

¹⁵⁹ Vgl. Leslie Hotson: S. 165 f.

¹⁶⁰ Vgl. Lee Sheridan Cox: S. 360.

Halliwell am Wahrscheinlichsten. Er löst das Rätsel, indem er - der Tradition von zeitgenössischen Rätselbüchern folgend - hinter MOAI *My Own Adored Idol*¹⁶¹ vermutet. Olivia tadelt Malvolios Eigenliebe bereits in der fünften Szene des ersten Aktes und seine Selbstbezogenheit ist hier durch Marias Rätsel wiederholt angesprochen.¹⁶²

Letzterer Erklärungsvorschlag stimmt mit Shakespeares gängiger Praxis von der Verwendung vermeintlich unsinniger Textpassagen als implizite Selbstdarstellung der Figur überein. So enthüllt sich für den Rezipienten die charakterliche und ideologische Veranlagung der Figur.¹⁶³

2.2.1.2. Die Wortkulisse

Die öffentlichen und privaten Bühnen des elisabethanischen Zeitalters hätten trotz der historisch fast einmaligen Blütezeit des Theaters hinsichtlich Bühnenausstattung und Requisiten kaum bescheidener sein können. (siehe weiter Kapitel 2.3.1.1. The non - illusory stage)

Erst später wurden Kulissen eingeführt, doch bis dahin mussten die Schauspieler langhin allein durch ihre Darstellungskunst eine Vorstellung des Spielortes und seiner Atmosphäre erzeugen. Die sogenannte Wortkulisse hatte die Funktion des gemalten oder plastischen Bühnenbildes zu ersetzen.¹⁶⁴

Bei der Ankunft Violas an der Küste Illyriens legt Shakespeare den Schauplatz der Szene räumlich nicht fest, sondern evoziert ihn in der Vorstellung der Zuschauer mittels der Wortkulisse Illyrien.

Viola: What country, friends, is this?

Captain: This is Illyria, lady.¹⁶⁵

¹⁶¹ engl. für mein eigenes angebetetes Idol, Halliwell-Phillips: In: Furness. S. 168.

¹⁶² Vgl. Therese Steffen: S. 149.

¹⁶³ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*: S. 177.

¹⁶⁴ Vgl. Manfred Brauneck. *Die Welt als Bühne*: S.578 f.

¹⁶⁵ **Viola:** Welch Land ist dies, ihr Freunde?

Schiffshauptmann: Illyrien, Fräulein.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. I.ii.

Was alles durch den Ort des Geschehens Illyrien im (Unter-) Bewusstsein der Zuschauer hervorgerufen wurde, ist im Kapitel 2.3.1. ... aus dem Original detailliert beschrieben.

2.2.2. Aufführungsbeschreibung

Die Textgrundlage der Rosenberg - Strichfassung basiert auf der tantiemenfreien deutschen Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel aus dem Jahre 1843/44. Die Übersetzung wird heute noch viel genutzt und ist Teil des Gesamtwerkes von August Wilhelm von Schlegel, Dorothea und Ludwig Tieck. Diese Übersetzungen der Shakespearedramen gehören wohl zu den bedeutendsten und bekanntesten Auseinandersetzungen mit der englischen Literatur zur Zeit der deutschen Romantik. Die maßgebliche Förderung des interkulturellen Austausches zwischen englischen und deutschen Sprachgemeinschaften und der Entwicklung der jeweiligen nationalen Kultur und Identität ist dem Schlegel-Tieck'schen Translat ebenfalls zuzuschreiben. Eine Voraussetzung, um Shakespeare äquivalent ins Deutsche zu übertragen, war zweifelsohne die neue Poetik Goethes und Schillers.

Der im Kollektiv¹⁶⁶ entstandenen Strichfassung für die Produktion auf der Rosenberg stand eine einmonatige Kernarbeitszeit zur Verfügung. Die erste Leseprobe mit der gesamten Besetzung fand am 1. Mai 2007 auf der Probebühne in der Zacherlfabrik in 1190 Wien statt. Traditionellerweise wurde dadurch der Probenbeginn eingeleitet. Es gelang die Einteilung der Strichfassung von *Was ihr wollt* auf der Rosenberg in 21 Szenen auf insgesamt 51 Seiten. Die Pause wurde zwischen Szene 13 und 14 auf Seite 31 festgelegt.

Im Verlauf der Probenzeit wurden - wie im Theaterbetrieb generell üblich - weitere kleine Abänderungen an der Textfassung vorgenommen, die gemeinsam mit den kinetischen Abläufen von der Regieassistentin im Regiebuch notiert wurden. Die Vorstellung dauerte im Endeffekt 1 Stunde und 50 Minuten. Nach etwa einer Stunde Spielzeit fand die 20 - Minuten Pause statt.

¹⁶⁶ In alphabetischer Reihenfolge waren folgende Personen an der oben genannten Strichfassung beteiligt: Fiona Brady, Katharina Schwarz, Alexander Waechter, Jürgen M. Weisert und Theresa Wieder.

Wie bereits erwähnt, wurden in die Strichfassung originale Passagen rückübernommen. Dies ist beispielsweise der Fall bei Graf Orsinos Auftrittsmonolog, indem er von seinem Liebestaumel berichtet. In der Strichfassung wurde allerdings das Wort *hart*¹⁶⁷ durch *beast*¹⁶⁸ ersetzt.

Orsino: O, when mine eyes did see Olivia first,
Methought she purged the air of pestilence.
That instant was I turned into a beast,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since persue me.¹⁶⁹

Die Lieder wurden bis auf das Schlusslied¹⁷⁰ im Originaltext gesungen. In Szene Nummer 9¹⁷¹ wurden die ersten und die letzten zwei Zeilen des berühmtesten von 154 Sonetten Shakespeares eingefügt - das *Sonnet Nr. 18* oder auch *Shall I compare thee to a summer's day?* genannt. Das Sonett passt sich durch den jambischen Pentameter und dem finalen Paarreim formell unauffällig in den Damentext ein, besticht aber durch den allgemeinen Bekanntheitsgrad der Zeilen.

Orsino: (...) Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date.
Viola: So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.¹⁷²

Das cross-dressing Motiv des Originals taucht in der Waechter – Inszenierung selbstverständlich auch textlich auf. Die zahlreichen Verweise auf Cesarios wahre Identität wurden szenisch betont. Hier eine Auswahl:

In Szene 4 bzw. I.iv. des Originaltextes erkennt Orsino die weiblichen Vorzüge seines Boten und unterstreicht seine Hingeneigtheit durch schier unabsichtliche Betastung von explizit weiblichen Körperstellen.

¹⁶⁷ engl. für Hirsch.

¹⁶⁸ engl. für Biest.

¹⁶⁹ **Orsino:** Oh, da zuerst mein Aug' Olivien sah,/ Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt;/ Den Augenblick ward ich zu einem Hirsch,/ Und die Begierden, wie ergrimte Hunde,/ Verfolgen mich seitdem.

Orsino: In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S.1. Orig. I.i.

¹⁷⁰ Das Schlusslied singt in Shakespeares Original der Narr. In Alexander Waechters Inszenierung übernahm Marie Marotte (eine Mischung aus Maria und dem Narren) die Liedtextzeilen auf Englisch (ausgenommen der ersten Strophe), der Refrain wurde gemeinsam mit den anderen Figuren intoniert.

¹⁷¹ Im Original: *Twelfth Night*: II.iv.

¹⁷² **Orsino und Viola:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S.20f. Orig. *Sonett Nr. 18*.

Orsino: Es wird dir wohl stehen, meinen Schmerz zu klagen;
Dianas Lippen sind weicher nicht und purpurner;
Und alles ist an dir nach Weiberart.¹⁷³

In der darauf folgenden Szene wird Cesarios Auftritt von Malvolio angekündigt. Auch an dieser Stelle ist die nur unpräzise mögliche Benennung des Alters beziehungsweise Reifestadiums vom Redner gestisch hervorgehoben.

Malvolio: Nicht alt genug für einen Mann und nicht jung genug für einen Knaben. Er ist nicht Fisch noch Fleisch, so an der Grenze, wie eine grüne Mohnkapsel, noch ohne Samen.¹⁷⁴

Nachdem Viola in der Maske des Cesario Einlass gewährt wurde, legt es Olivia selbst darauf an mehr Informationen zu Rang und Alter des Boten zu erlangen. Die Antwort bleibt jedoch kryptisch.

Viola: Nein. Doch schwöre ich, ich bin nicht, was ich spiele. (...) ¹⁷⁵

Sie bleibt auch im Folgenden eine Antwort auf jede noch so direkte Frage zu ihrer Person schuldig und erhöht damit unabsichtlich ihren Reizfaktor für die stolze Olivia. Hier entsteht ein Informationsgefälle vom Publikum zum Bühnencharakter, weiß doch der Zuschauer im Gegensatz zu Olivia über Violas Absichten Bescheid.

Viola: Was ich bin und was ich will, ist so geheim, wie jungfräuliche Reize.¹⁷⁶

Zwei Auftritte später versucht Viola in einem Reflexionsmonolog ¹⁷⁷ ihr Selbstverständnis zu artikulieren und sich über ihre Rolle und die Situation klar zu werden.

Der Schauspieler setzt den Monolog betont weiblich an. Die ersten Zeilen sind von mädchenhaften Gekicher begleitet. Erst zum Ende hin wird auch Violas Mitgefühl um Olivia durch den Darsteller szenisch sichtbar gemacht.

¹⁷³ **Orsino:** ebd. S.7. Orig. I.iv.

¹⁷⁴ **Malvolio:** ebd. S.10. Orig. I.v.

¹⁷⁵ **Viola:** ebd. S.11. Orig. I.v.

¹⁷⁶ **Viola:** ebd. S.12. Orig. I.v.

¹⁷⁷ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 157.

Viola: Ich ließ ihr keinen Ring: Was will die Lady?
 Verhüte, dass mein Äußeres sie betört!
 Sie liebt mich, ja! Die Schlaueit ihrer Neigung
 Lädt mich durch diesen mürr'schen Boten ein.
 Der Ring von meinem Herrn? – Er schickt´ ihr keinen:
 Ich bin der Mann. – Wenn dem so ist, so täte
 Die Arme besser, einen Traum zu lieben.
 Wie soll das gehen? Orsino liebt sie zärtlich;
 Ich armes Ding bin gleich verliebt in ihn,
 Und sie, Betrogne, scheint in mich vergafft.
 Was soll draus werden? Wenn ich Mann bin, muss
 Ich an der Liebe meines Herrn verzweifeln;
 Und wenn ich Weib bin: lieber Himmel, ach!
 Wie fruchtlos wird Olivia seufzen müssen!
 O Zeit! Du selbst entwirre dies, nicht ich;
 Ein zu verschlungner Knoten ist's für mich.¹⁷⁸

In Shakespeares Original findet sich in diesen Zeilen eine weitere Anspielung auf die theatralische umgesetzte Zwittergeschlechtlichkeit Violas. Therese Steffen schlägt an der Stelle „And I (poor monster) fond as much on him“¹⁷⁹; die prosaische Übersetzung „Und ich (armer Zwitter) bin ebenso verliebt in ihn“ vor. In dieser Deutung wäre mit der Verkleidung auch ein vom Natürlichen abweichendes Wesen, im Sinne der puritanischen Auffassung angesprochen. Demnach war mit diesem hermaphroditischen „poor monster“ ebenso eine Frau in Männerkleidern als auch eine Schauspielerin gemeint.¹⁸⁰ (siehe weiter Kapitel 1.5.4.4. Kritik der Puritaner und Publikumssituation)

Diese Lesart blieb an dieser Stelle durch die Verwendung der hier ungenauen Schlegel Übersetzung in der Waechter – Inszenierung auf der Rosenberg 2007 unberücksichtigt.

Zum Ende der zweiten Szene des dritten Aktes gibt Viola gegenüber Olivia einen sehr direkten Hinweis auf ihr wahres Geschlecht.

Viola: Bei meiner Jugend! Bei der Unschuld, nein!
 Ein Herz, ein Busen, eine Treu´ ist mein,
 Und die besitzt kein Weib; auch wird nie keine
 Darüber herrschen, außer ich alleine. (...) ¹⁸¹

¹⁷⁸ **Viola:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S.15f. Orig. II.ii.

¹⁷⁹ In der Übersetzung Schlegels: Und ich armes Ding bin gleich verliebt in ihn;
 William Shakespeare: *Twelfth Night*. II.iii.

¹⁸⁰ Vgl. Therese Steffen: S.102.

¹⁸¹ **Viola:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S.27. Orig. III.i.

Olivia ist dem vermeintlichen Pagen bereits zu verfallen, um Viola/Cesarios Weigern richtig zu deuten.

Wie bereits gezeigt wurde, hatte Malvolio Schwierigkeiten das körperliche Entwicklungsstadium Cesarios präzise einzuschätzen. Ebenso ergeht es Sir Andrew wenn er unbeholfene seine nichtssagende Hetzschrift gegen Cesario formuliert.

Andrew: Da habt ihr die Forderung; lest sie; ich steh dafür, es ist Salz und Pfeffer darin. (...)

Toby: Gib her. [lesend] „Junger Mensch, was du auch sein magst, du bist doch nur ein Lumpenkerl.“¹⁸²

Durch Andrews sinnentleerte schriftliche Duellforderung und weiteren Anstachelns durch Sir Toby und Maria kommt es schließlich zum Feiglingskampf. Viola in ihrer Verkleidung weiß nicht, was mit ihr geschieht und Sir Andrew ist bei weitem nicht so tapfer, als er behauptet hat. Viola ist in dieser Stresssituation kurz davor ihr Geheimnis preiszugeben.

Viola: [beiseite] Gott steh' mir bei! Es hängt nur an einem Haar, so sage ich ihnen, wieviel mir zu einem Manne fehlt.¹⁸³

Wiederum ist die Schlegel – Übersetzung dem englischen Original nicht ebenbürtig. Shakespeare legt Viola an dieser Stelle die zweideutige Bemerkung „A little thing would make me tell them how much I lack of a man.“ in den Mund. Mit *thing* ist in diesem Zusammenhang ebenso Penis als auch paradoxerweise eine Umschreibung für die weiblichen Genitalien zu verstehen, was vom Shakespearepublikum sicherlich als Lacher gewertet wurde.¹⁸⁴

Bezeichnend für die Gewichtung auf das cross-dressing Thema in der Waechter – Inszenierung 2007 beschließen Orsinos folgende Worte das Stück.

Orsino: [Zu Viola] Du hast mir, Junge, tausendmal gesagt
Du würd'st ein Weib nie lieben so wie mich.
Gib mir deine Hand,
Und laß mich dich in Mädchenkleidern sehn.¹⁸⁵

¹⁸² **Andrew** und **Toby:** ebd. S. 33. Orig. III.iv.

¹⁸³ **Viola:** ebd. S. 37. Orig. III.iv.

¹⁸⁴ Vgl. Therese Steffen: S. 213.

¹⁸⁵ **Orsino:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 50. Orig. V.i.

Obwohl die wahre geschlechtliche Identität Violas aufgedeckt ist, spricht Orsino sie als Junge an. Die Rückverkleidung von Cesario in Viola hat auf der Bühne nicht sichtbar stattgefunden, was der Shakespearforschung in punkto Homoerotik in *Twelfth Night* allerhand Nährstoff für Spekulationen liefert. (siehe weiter Kapitel: 1.4. *Twelfth Night / Was ihr wollt*)

2.2.2.1. Die Stückerklärung

In diesem Kapitel wird ein spezieller Aspekt der letzten zehn Aufführungen behandelt – die Stückerklärung.

Für die Vorstellungsaufzeichnung des ORF Niederösterreich vom 19. Juli 2007 wurden erstmals einleitenden Worte durch den Intendanten, Produzenten und Regisseur Alexander Waechter über Stück, Inszenierung und Besetzung gesprochen. Bei dieser Zusatzvorstellung für den ORF war regulär zahlendes Publikum anwesend. In wenigen einfachen Sätzen wurde der Inhalt des Stückes, sowie die historisch begründete Rechtfertigung der all-male Besetzung angeführt. Nach der Aufführung ließ sich eine gesteigerte Akzeptanz für die moderne Inszenierung und vor allem der all-male Besetzung feststellen.

Selbstredend befand sich auch ein Text¹⁸⁶ zur all-male Tradition im Programmheft, doch erfahrungsgemäß wird diese Lektüre, wenn überhaupt dann erst in der Pause oder nach der Vorstellung zur Hand genommen.

Für die ORF-Version war von Beginn an klar, dass die Vorstellung nur gekürzt ausgestrahlt werden kann. Um dem Fernsehpublikum trotz geraffter Szenen das Verständnis für Stück und Inszenierung zu ermöglichen, wurden vom Regisseur Alexander Waechter die einleitenden Worte zur Inszenierung und eine kurze Inhaltsangabe von *Was ihr wollt* der Aufführung vorangestellt. Bemerkenswerterweise steigerte sich durch das Wissen um das Schauspielerinnenverbot zur Zeit Shakespeares die Akzeptanz unter den Zuschauern für die männlich besetzten Frauenrollen.

¹⁸⁶ Der Text zur Hosenrolle wurde von dem international anerkannten Shakespeare Spezialisten Univ. Prof. Dr. Manfred Draudt verfasst.

An dieser Stelle sei auch bemerkt, dass sich das Publikum der Shakespearefestspiele auf der Rosenberg nicht aus einer traditionell homogenen Gruppe besteht. In den Zuschauerreihen sitzen einerseits die

Anrainer aus dem Waldviertel, deren Hauptabsicht für den Besuch darin liegt, einen schönen Abend in angenehmem Ambiente auf der Rosenberg zu verbringen und nebenbei etwas Theaterluft zu schnuppern und andererseits aus den

von Wien Anreisenden, im Vergleich eher höher gebildeten Besuchern mit größerem Theaterbewusstsein, die einen Tagesausflug auf das Renaissanceschloss zu schätzen wissen.

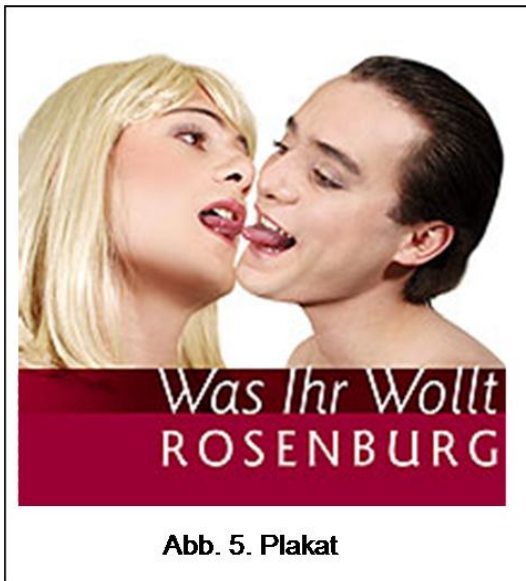


Abb. 5. Plakat

Die erklärenden Worte des Regisseurs sorgten vor allem bei der erstgenannten Zuschauergruppe für das nötige Plus an Verständnis. Bereits Monate vorher, als die Werbeplakate für die Produktion in den umliegenden Ortschaften zu sehen waren, hatte das sehr explizit homoerotische anmutende Motiv des Zwillingspaares für Furore gesorgt. (siehe Abb. 5)

Im Folgenden findet sich die, zugunsten der Lesbarkeit, leicht veränderte

Abschrift der Stückerklärung zur letzten Vorstellung von *Was ihr wollt* durch Alexander Waechter. Die Rede (siehe weiter Anhang 3.3. Mediographie) wurde von der technischen Leitung der Shakespearefestspiele auf der Rosenberg am 5.8.2007 aufgenommen.

Meine sehr geehrten Damen und Herren.

Ich freue mich riesig sie zu der letzten Vorstellung unserer heurigen Aufführungsserie von Shakespeare auf der Rosenberg zu begrüßen. [...]

Sie sehen heute die Geschichte eines Zwillingspaares, Zwillingsbruder und Zwillingschwester, die in einem Schiffbruch untergehen. Keine Angst sie ertrinken nicht, denn es ist ja eine Komödie. Aber die Beiden wissen von einander nicht, dass sie überlebt haben.

Der Zwillingsbruder weiß nicht, dass die Schwester überlebt hat, die Schwester weiß nicht, dass der Bruder überlebt hat. Und dieses Mädchen – Viola heißt sie – ist nach diesem Schiffbruch an einer fernen Küste gestrandet, in Illyrien. Sie fürchtet sich und weiß nicht wie sie sich dort zurecht finden soll und verkleidet sich als ihr eigener Zwillingsbruder.

Jetzt, wie lässt man Zwillinge spielen am Theater? Die echten Zwillinge sind ja relativ selten. Es gibt einen altbekannten Trick dafür: man lässt einfach beide von einem Schauspieler spielen. Das ist nicht aus Ersparnisgründen, das hat auch dramaturgische Absichten. Und bei uns spielt dieses junge Mädchen - das sich dann als junger Mann verkleidet - das spielt bei uns ein junger Mann.

Das haben überhaupt nicht wir erfunden, dass war bei William Shakespeare so, denn damals haben die Puritaner - vor 400 Jahren - verboten, dass Frauen auf die Bühne kommen.

Und dieser junge Mann, der ein Mädchen ist, der von einem jungen Mann gespielt wird, dieser junge Mann will bei einem Herzog in Dienst treten. Dieser junge Herzog der sieht so gut aus, dass dieses junge Mädchen, das einen jungen Mann spielt aber natürlich von einem jungen Mann gespielt wird, das jetzt ein Mädchen ist und einen Mann spielt.... [schnelles Gemurmel und Gelächter im Publikum] die verliebt sich Knall und Fall in diesen jungen Herzog.

Was macht der Herzog damit? Der gibt ihr zwar, also diesem jungen Mann, der ein Mädchen ist, aber von einem jungen Mann gespielt wird, der gibt ihr zwar manch heißen Blick, schickt ihn oder sie dann aber zu einer jungen Gräfin – zu einer wunderschönen jungen Gräfin - als Brautwerber als Rosenkavalier und damit die Verwirrung komplett ist, spielt bei uns diese junge Gräfin ein junger Mann.

Das haben nicht wir uns ausgedacht, das war bei Shakespeare so, sie wissen ja - die Puritaner.

Und diese junge Gräfin, verliebt sich Knall und Fall in diesen jungen Mann der zu ihr geschickt wurde, der aber in Wirklichkeit ein Mädchen ist, dass von einem jungen Mann gespielt wird. Aber das weiß ja die Gräfin nicht.

Es ist so, dass William Shakespeare uns ein verwirrendes Stück über die Verwirrungen der Liebe geschrieben hat. Und die Verwirrung beginnt normalerweise schon bei der Planung. Man weiß ja nie, soll man jetzt die vierte oder die fünfte Komödie von Shakespeare zuerst spielen. Soll man *Wie es euch gefällt* spielen oder lieber Was ihr wollt. Also wir hoffen wir spielen heute so *Wie es euch gefällt*, aber ganz sicher spielen wir jetzt *Was ihr wollt* von William Shakespeare und dazu wünsche ich ihnen viel Vergnügen.¹⁸⁷

2.2.3. Analyse im Kontext

Die zahlreichen textlich vorgegebenen Verweise auf die bewegliche geschlechtliche Identität der Figur Viola/Cesario, das daraus resultierende Mehrfachdeutungspotential bezüglich der originalen cross-dressing Tradition sind – wie bereits im Kapitel 1.4. *Twelfth Night / Was ihr wollt* gezeigt wurde – dem Damentext und so auch der Waechter – Inszenierung von 2007 immanent.

Wie zur Zeit Shakespeares so müssen auch heute noch gewisse Grundvoraussetzungen der physischen Anpassungsfähigkeit des Schauspielers an die Frauenrolle, wenngleich mit Kostüm und Maske enorme Verwandlungen erzielt

¹⁸⁷ Videomitschnitt: 00:00 – 04.12.

werden können, für eine erfolgreiche all-male Besetzung, erfüllt sein. Ja mehr noch, gerade stimmlich ist es für einen erwachsenen Schauspieler schwerer eine Frauenfigur wieder zu geben, als für einen Jungen vor dem Stimmbruch. Da ab einer gewissen gesprochenen Lautstärke die männliche Kopfstimme krächzend wird und an weiblicher assoziierter Sanftheit verliert. Glücklicherweise kommt die heutige Tontechnik mit der Möglichkeit von Ansteckmikrofonen dieser Erschwernis entgegen.

Markus Mössmer als Besetzung der Viola und des Sebastian setzt seine Stimme als geschlechtsdefinierendes Mittel ein. Als Viola ist Mössmers Stimme klischeebedingt heller, sanfter und auch leiser als die Sebastians. Der von Shakespeare mit einberechnete, geringere Atemumfang des boy actor in den Frauenrollen erübrigt sich hier schlichtweg.

Das romantische Lied „o mistress mine“, im Original vom Narren für Toby und Andrew gesungen, wird in dieser Inszenierung von Marie Marotte als Einstimmung für Olivias und Violas zweites Rendezvous gegeben.

O mistress mine, where are you roaming?
O, stay and hear! Your true-love's coming,
That can sing both high and low (...) ¹⁸⁸,

Mit „high and low“ ist sowohl „laut und leise“ als auch „hoch und tief“ in Bezug auf Inhalt und Stimmlage gemeint. Nach Therese Steffen wird durch dieses Lied auf den richtigen herannahenden Liebenden beziehungsweise Liebhaber in der Doppelgestalt Violas (high) und ihres Zwillingsbruders Sebastian (low) voraus gewiesen.¹⁸⁹ Weiters ist hier meiner Meinung nach auch eine Verbindung zur boy-actor Tradition zu sehen. Da die boy actors stimmlich in Konkurrenz zu den Chorknaben standen, wollte Shakespeare hier mitunter die gediegene Ausbildung und Fähigkeit seiner boy actor in punkto Gesangesleistung betonen. Die Verschiebung¹⁹⁰ des Liedes an diese Stelle verändert nichts an der Bedeutung der Zeilen selbst, sondern passt sich in den Kontext der Szene gut ein.

Bei der Sprechweise der männlich besetzten Frauenfiguren Viola (Markus Mössmer) und Olivia (Robert Herzl) sind klare Unterschiede auszumachen. Klingt die Stimme bei Viola sanft, hell und lieb, so ist die Olivias zwar ebenso hell, verfällt aber

¹⁸⁸ **Narr:** [singt] O Schatz! auf welchen Wegen irrt Ihr?/ O bleibt und hört! Der Liebste girrt hier,/ Singt in hoh' und tiefem Ton. William Shakespeare: *Twelfth Night*. II.iii.

¹⁸⁹ Vgl. Therese Steffen: S. 109.

¹⁹⁰ Verschiebung von Orig. II.iii. nach III.i.

neben monoton-deklamierender Säuselei immer wieder zickig-schrillen Tönen. Die Verstärkung durch die Mikrofone ist vor allem bei Olivia zwingend notwendig. Durch das theatre-in-the-round Konzept macht sich die fehlende Durchdringungskraft in den hohen Stimmregistern des Schauspielers zusätzlich bemerkbar.

Auch in der Gestik zeigen sich starke Unterschiede zwischen den beiden Figuren. Ist Mössmers Schauspielstil von agiler Lebhaftigkeit und kleinen schnellen Gesten gekennzeichnet, so verhält es sich bei Herzl gegenteilig. Seine Gesten als Olivia sind von übersteigerter Größe und Dauer und daher eher der Oper als dem Sprechtheater pässlich. Der Tonfall ist entweder übertrieben pathetisch oder wehmütig-leidend.

Als anschauliches Beispiel für dieses Gegensatzpaar sei das Ende von Szene 11¹⁹¹ der Waechter – Inszenierung gewählt. Während Olivia beharrlich ihren Ring als Lohn für Cesarios Botenbesuch und Zeichen ihres Heiratswillens starr entgegenstreckt, macht Viola in der Maske des Cesario kleine Schritte rückwärts und höflich verneinende Gesten.

Olivia: Das ist ein Schritt zur Liebe.

Viola: Nein, nicht ein Fußbreit; die Erfahrung zeigt,
Dass wir auch unsre Feinde oft bedauern.¹⁹²

Herzls mimetischer Stil der Darstellung Olivias zeigt nichts von konventionell, zurückhaltender Weiblichkeit, Olivias Werben um die Gunst Cesarios ist über den Auftrag der Rolle ungeniert und direkt.

Die Kombination der beiden recht unterschiedlichen Darstellungsstile von Mössmer und Herzl, die für das Stück bedeutenden Verbindung von Viola/Cesario und Olivia ist aber dennoch zulässig und ist nicht störend.

Als die zweitwichtigste Figurenkombination kann die Verbindung von Viola/Cesario und Orsino gesehen werden. Der einfühlsam, zurückgenommene Schauspielstil Michael Smuliks, dem als gebürtigen Südafrikaner die englischen Originalpassagen anvertraut wurden, harmoniert mit der vitalen lebensbejahenden Viola Mössmers. Die Liebe Orsinos zu seinem vermeintlichen Pagen wird von dieser frischen Lebensenergie gespeist.

¹⁹¹ Im Original: *Twelfth Night*: III.i.

¹⁹² **Olivia** und **Viola**: In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 26. Orig. III.i.

2.2.4. Programmheft

Für die Inhalte des Programmheftes der Produktion *Was ihr wollt* Shakespeare auf der Rosenburg 2007 gab Alexander Waechter die Themen vor, für die Inhalte zeichneten sich Univ. Prof. Dr. Manfred Draudt, Mag. Jürgen M. Weisert und Theresa Wieder verantwortlich.

Der Inhalt des Programmheftes setzte sich wie folgt zusammen:

- Das Vorwort des niederösterreichischen Landeshauptmannes Dr. Erwin Pröll,
- das Vorwort des Intendanten unter dem Titel „Mein Intendant und ich“, indem Alexander Waechter schon vorab erklärt falls:

ich Sie heuer mit meiner Sichtweise des Stückes in irgendeiner Form gekränkt haben [sollte], dann bitte ich Sie hiermit um Verzeihung, aber vergessen Sie niemals, ich spiele doch nur „Was ihr wollt!“¹⁹³

- die Kurzvita der Darsteller sowie der übrigen Mitarbeiter,
- Illustrationen und Vergleiche zu Shakespeares Wooden O,
- ein Text zum Handlungsschauplatz Illyrien mit dem Titel „Illyrien oder wo kann man Shakespeare noch hinschicken?“,
- Ein Text zu den Geschlechterrollen mit Augenmerk auf das Lustempfinden „9:1 – Der Lustvorteil der Frauen?“,
- Ein Text von Univ. Prof. Manfred Draudt über den Knabenschauspieler zur Zeit Shakespeares,
- Gedichte und kurze Texte zum Themenkreis Spiegel, Zwillinge, Doppelgänger, Wahrnehmung,
- ein Bericht über die Transgender-Bürgermeisterin der Universitätsstadt Cambridge Jenny Bailey,
- ein Text zu Eros und Thanatos,
- Kostümfigurinen und viele kunstvolle Szenenfotos sind im Programmheft zu finden.

Die weiterführenden Texte im Programmheft sollen üblicherweise den Hintergrund der Inszenierung und den Kerngedanken erklären sowie ein Licht auf den Entstehungsprozess der Aufführung werfen. So sind beispielsweise die

¹⁹³ Alexander Waechter: In: *Programmheft zur Produktion von Was ihr Wollt*, 2007. S. 5.

Kommentare zum Thema Spiegel durch die großflächige Ausstattung mit den spiegelnden Flächen an Zeltdach und Tribünenfronten zu erklären. Der „glänzend übertünchte Sarg“¹⁹⁴, der so oft im Zentrum der Inszenierung steht, verlangt nach einem Text zu Eros und Thanatos und die männlich besetzten Frauenfiguren lassen eine Erläuterung zu Shakespeares boy actors notwendig werden.

Allerdings ist von Natur aus die Reichweite dieser Texte stark begrenzt, weil nicht jeder Theaterbesucher sich dieses Plus an Information durch den Erwerb eines Programmheftes leistet. Die Frage wie viele Käufer schließlich auch alle Inhalte konsumieren muss an dieser Stelle offen bleiben.

Die Lektüre der schriftlichen Auseinandersetzung über den *Knabenschauspieler zur Zeit Shakespeares* von Univ. Prof. Dr. Manfred Draudt hätte den Zuschauern die cross-dressing Tradition bei Shakespeare durch das Schauspielerinnen-Verbot erläutert und falsch geleiteten Inszenierungsinterpretationen vorgebeugt.

Da bei dieser Sommertheaterspielstätte keine homogene Besuchergruppe, mit ausreichender Vorbildung über die Theatersituation im elisabethanischen Zeitalter (siehe weiter Kapitel 2.2.2.1. Die Stückerklärung) in den Reihen saß, sind die einleitenden Worte durch Alexander Waechter die einzige Möglichkeit eine hundertprozentige Reichweite zu erlangen.

2.3. Raum & Bühne

William Shakespeare rückt die Verwirrungen um Viola, Sebastian, Olivia und Orsino in die südländische Ferne - Illyrien. Der exotische Touch des Spielortes ist dem Drama sowie dem inszenierten Raum auf der Rosenberg 2007 zu jedem Zeitpunkt inne.

2.3.1.... aus dem Original

Das historische Illyrien der Antike lag an der Ostküste des Adriatischen Meeres. Es erstreckte sich über heutige Gebiete Dalmatiens bis hin zu Teilen

¹⁹⁴ Vgl. u.a. **Antonio**: In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 39. Orig. V.i.

Bosnien-Herzegowinas, Montenegros und dem Norden Albaniens. Als Nachfahren der illyrischen Stämme betrachtet sich das albanische Volk. Die örtliche Präzision ist bei Shakespeare allerdings nicht besonders wichtig.

Sh[akespeare]. geht es im allgemeinen weniger um einen – abseits von England – örtlich fixierten Schauplatz, sondern um eine, auch in der Tradition der ‚verkehrten Welt‘ um *Twelfth Night* stehenden grenzüberschreitenden und entgrenzenden Gegenwelt (...).¹⁹⁵

In solch einer Gegenwelt inmitten des mediterranen Ambientes spielten bereits die *Menaechmi* des Plautus, die für so manches Shakespeare Stück als Vorbild dienten. Somit handelt es sich bei Illyrien um einen antik verwurzelten Komödienschauplatz mit geistesgeschichtlichen Bezügen zu den griechischen Arkadien¹⁹⁶, wo man sich der Musik, dem Spiel, dem Zechen und Liebeswerben hingibt.¹⁹⁷

Alleine durch die Nennung des Handlungsortes sind die Hauptthemen von *Twelfth Night* angekündigt. Illyrien ist ein für Shakespeare typischer Komödienschauplatz. Ähnliche Bezüge liefern auch die Handlungsorte anderer Shakespearekomödien wie beispielsweise der Wald von Arden in *A Midsummer Night's Dream*, Belmont in *The Merchant of Venice* oder auch Ephesus in *The Comedy of Errors*.¹⁹⁸ In *Twelfth Night* wird Illyrien erstmalig am Beginn von I.ii – bei Violas erstem Auftritt gemeinsam mit dem Captain und den Sailors genannt.

Viola: What country, friends, is this?

Captain: This is Illyria, lady.

Viola: And what should I do in Illyria?

My brother he is in Elysium.

Perchance he is not drowned: what think you, sailors?¹⁹⁹

¹⁹⁵ Therese Steffen: S. 27.

¹⁹⁶ Das Hochland der Arkadien liegt in der Mitte der Peloponnes und ist bereits in der hellenistischen Rezeption als idyllischer Ort glückseliger Hirten idealisiert. Dieses Idiom wurde von der europäischen Literatur der Renaissance (wieder) aufgenommen.

¹⁹⁷ Vgl. Therese Steffen: S. 27.

¹⁹⁸ Vgl. Therese Steffen: S. 27.

¹⁹⁹ **Viola:** Welch Land ist dies, ihr Freunde?

Schiffshauptmann: Illyrien, Fräulein.

Viola: Was soll ich nun in Illyrien machen?/ Mein Bruder ist ja im Elysium./ Doch wäre es möglich, daß er nicht ertrank: Was denkt ihr Schiffer?

William Shakespeare: *Twelfth Night*. I.ii.

Wie Therese Steffen in ihren Anmerkungen zu dieser Textstelle treffend auszudrücken weiß, wird die Küste Illyriens durch Violas Frage und den Hinweis auf die Seemänner bestimmt.

Sh[akespeare]. legt den Schauplatz einer Szene räumlich nicht fest, sondern evoziert ihn in der Vorstellung des Zuschauers mittels Wortkulissen.²⁰⁰

Ort und Zeit werden bei *Twelfth Night* ausschließlich durch Äußerungen der Figuren beschrieben, weil der Nebentext - wie im Drama der Renaissance üblich - sich meist auf die Angabe der Auf- und Abgänge der handelnden Figuren beschränkt. Um die Geschichte zu erzählen, ist es lediglich notwendig den Figuren

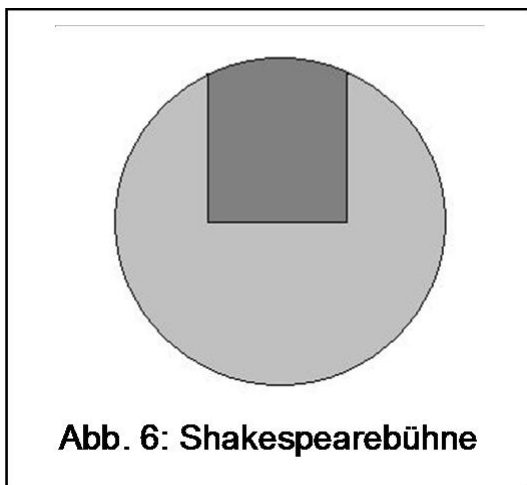


Abb. 6: Shakespearerbühne

einen Rahmen zu geben, indem sich die Verwicklungen abspielen können.

Unter Shakespearerbühne wird ein relativ großes, zylindrisches oder achteckiges, teilweise überdachtes Fachwerkgebäude für Freiluftaufführungen verstanden. Die erhöhte und ebenfalls überdachte Vorderbühne ragt in den kreisrunden Hof hinein²⁰¹ und wurde von zwei- oder dreistöckigen überdachten

Galerien umschlossen. Unter der Vorderbühne befindet sich ein Zwischenraum - genannt *hell*²⁰² - aus dem Figuren durch eine Klapptür auf die Bühne steigen konnten.²⁰³

Die sprachlichen Forschungen von Therese Steffen haben beispielsweise ergeben, dass die Stimme des Malvolio in IV.ii. nicht wie immer angenommen wurde von der Bühnenrückwand zu hören war, sondern von diesem Zwischenraum aus sprach.

Malvolio: (...) They have laid me here in hideous darkness.

Feste: (...) Sayest thou that house is dark?

Malvolio: As hell, Sir Topas.²⁰⁴

²⁰⁰ Therese Steffen: S. 36.

²⁰¹ Siehe Abb. 6: Verhältnis von Bühnen- und Zuschauerraum aus der Vogelperspektive, wobei die dunkle Fläche dem Bühnen- und die hellere dem Zuschauerraum zur Shakespearzeit entspricht.

²⁰² engl. für Hölle.

²⁰³ Vgl. J. Lawrence Guntner. In: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. S.852.

Sprachliche Forschungen dieser Art können sich auch heute noch auf die Aufführungspraxis auswirken. So wurde beispielsweise Malvolios Verließ früher hauptsächlich hinter der Bühnenrückwand angelegt. Die akustische Verständlichkeit wurde dadurch stark gedämpft.²⁰⁵

2.3.1.1. The non – illusory stage

Der theatralische Raum bei Shakespeare ist ebenso anti-illusionistisch als die restlichen darstellenden Komponenten des elisabethanischen Theaters. Das Theater wird betont als solches gezeigt und spielt daher wiederholt auf der Metaebene. In der Shakespeareforschung ist mitunter die Rede von Vorboten an das Epische Theater Brecht'scher Manier.

Durch den engen Kontakt mit dem Publikum wird vom Darsteller einerseits eine differenzierte Kunst des sprachlichen, mimischen und gestischen Ausdruckes verlangt, andererseits kann er die Anwesenheit des Publikums – wie es beispielsweise auf der Guckkastenbühne möglich ist – nicht ignorieren. Durch den Monolog *ad spectatores*²⁰⁶ und das Aus-der-Rolle-Fallen wird immer wieder Kontakt zum Publikum hergestellt und dadurch die Illusion gebrochen. Der einfache Aufbau der Bühnenfront und das Spiel bei Tageslicht verlangen von den Zuschauern ein imaginatives Nachvollziehen der Wortkulisse, wodurch ein schneller und unkomplizierter Szenenwechsel möglich wird.²⁰⁷

Die Dramaturgie in Shakespeares Stücken wurde auf die nach drei Seiten offene Bühne ohne Zwischenvorhänge und Beleuchtungswechsel angepasst. Alan Posner weiß an diesem Punkt zu vermitteln, dass unsere heutige Sichtweise von der naturalistischen Dramaturgie des späten 19. Jahrhunderts, in der die Einheit der Handlung über die psychologische Schlüssigkeit der Charaktere und ihrer Aktionen vermittelt wird, beeinflusst ist. Durch Shakespeares Technik der Bildmontage werden

²⁰⁴ **Malvolio:** (...) sie haben mich in schreckliche Finsternis eingesperrt.

Narr: (...) Sagest du diese Behausung sei finster?

Malvolio: Wie die Hölle, Herr Pfarrer.

Shakespeare, William: *Twelfth Night*. IV.ii.

²⁰⁵ Vgl. Therese Steffen. S. 232.

²⁰⁶ lat. „an die Zuschauer“: an das Publikum [gerichtet] (von Äußerungen eines Schauspielers auf der Bühne). Duden. *Das große Fremdwörterbuch*. S. 47.

²⁰⁷ Vgl. Manfred Pfister. *Das Drama*. S. 43 f.

unsere Vorstellungen von Kausalität und Motivation immer wieder hinterfragt. Seine Dramaturgie lässt sich mit der von Filmen vergleichen: rascher Szenenwechsel durch Schnitt und Gegenschnitt, Zeitsprünge und die Entstehung der Fabel aus einer Abfolge einzelner Bilder erst im Kopf der Zuschauer sind Bereiche die primär dem Medium Film zugeschrieben werden.

Am Beispiel der Schlusszene von *Twelfth Night*, lässt sich der von Alfred Hitchcock geprägte Begriff *Suspense*²⁰⁸ erklären. Die Spannung für den Zuschauer besteht darin, einen Informationsvorsprung gegenüber den Figuren zu haben. Die Unterbrechung durch die Tölpel Sir Andrew und Sir Toby streckt den Spannungsbogen in die Länge, während die „Bombe unter dem Tisch“ weiterhin tickt.

Orsino: (...) Farewell, and take her; but direct thy feet
Where thou and I henceforth may never meet.

Viola: My lord, I do protest-

Olivia: O, do not swear!

Hold little faith, though thou hast too much fear.

(Enter Sir Andrew)

Sir Andrew: For the love of God, a surgeon! Send one presently to Sir Toby.²⁰⁹

So gesehen kann erst der Film das einlösen, was Shakespeares Stücke in punkto Szenenwechsel fordern. Die Schlüssigkeit dieser Theorie vernachlässigt allerdings einen bedeutsamen Aspekt zur Analyse von Shakespeares Dramen – die Wechselwirkung mit dem Publikum.²¹⁰

Interessant zu lesen, aber nicht ohne kritisches Bewusstsein empfehlenswert, ist Leslie Hotsons *The First Night of Twelfth Night*, erschienen 1954. Der Autor versucht schrittweise zu beweisen, dass die Uraufführung von *Twelfth Night* zu

²⁰⁸ engl. für Gespanntheit. In dem Interview von Francoise Truffaut mit Alfred Hitchcock (Vgl. Francoise Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne, 2005) erklärt Hitchcock – der Master of *Suspense* – den Begriff an einem Beispiel. Wenn mehrere Leute an einem Tisch sitzen und plötzlich eine unter dem Tisch versteckte Bombe explodiert, versetzt das die Zuschauer in einen kurzen Schrecken. Wenn der Zuschauer aber die Zündschnur der Bombe langsam abbrennen sieht und die Figuren nichtsahnend und ruhig am Tisch sitzen, erzeugt dies *Suspense* und kann minutenlang fesseln.

²⁰⁹ **Orsino:** (...) Leb wohl und nimm sie: aber geh auf Wegen,/ Wo wir einander nie begegnen mögen.

Viola: ich schwöre, gnäd'ger Herr-

Olivia: Oh keinen Schwur! Bei so viel Furcht, heg etwas Treu doch nur!

(Junker Christoph kommt mit einem blutigen Kopfe)

Junker Christoph: Um Gottes Barmherzigkeit willen, einen Feldscherer! Und schickt gleich einen zum Junker Tobias!

William Shakespeare: *Twelfth Night*. V.i.

²¹⁰ Vgl. Alan Posener: S. 112.

Ehren der Queen und ihrem italienischen Besucher Don Virginio Orsini²¹¹ am 6. Januar 1600/01 in Whitehall in der Mitte der Halle²¹² – also in Form einer Arena bzw. theatre-in-the-round - stattgefunden hat. Die Beweisführung ist aber recht mutwillig angelegt und verlangt nach einer kritischen Lesart - auch wenn die Idee an sich recht spannend dargestellt ist. So plädiert auch Therese Steffen dafür dieses Werk nicht ausnahmslos für bare Münze zu nehmen, denn *Twelfth Night* wäre so in äußerst kurzer Zeit im Auftrag von Königin Elizabeth I. entstanden und die Virgin Queen sähe sich im Vergleich mit einer heiratswilligen Gräfin wohl eher beleidigt als gepriesen.²¹³

2.3.2. Aufführungsbeschreibung

Bereits im ersten Konzept für das Bühnenbild auf der Rosenberg 2007 stand fest, dass der Spielort eine quadratische, wankende Fläche in der Art einer Hüpfburg ohne seitlichem Aufbau sein soll. Spiegelnde Flächen auf den Tribünenfronten sowie ein in der Zeltmitte hängender Punchingball, der im Laufe des Stückes, wenn nötig geboxt, umarmt, besprungen und kostümiert werden kann, waren ebenfalls von Anfang an geplant. Der Bühnenentwurf von Gudrun Lenk-Wane sah weiters spiegelnde Flächen an einem Netz, welches unter dem Zeltdach zwischen den Trägern für die Scheinwerfer gespannt wurde, vor. In der Mitte des Zeltdaches befanden sich drei mit Seilen angebrachte schwarze, boxsackähnliche gliedmaßenlose Puppen, die von den Seiteneingängen aus höhenverstellbar waren. Von den drei Boxsackpuppen war eine in der Form einer Frau, eine in der eines Mannes und die dritte mit Merkmalen beider Geschlechter versehen.

Die Hüpfburg wurde mit zwei 100x100 Meter großen Tüchern zugedeckt, die an den Rändern der aufblasbaren Spielfläche angebunden wurden. Das obere Tuch – ein schwerer schwarzer Jersystoff mit unzähligen, kleinen, glitzernden Speigelflächen - verdeckte das zweite Tuch - eine Art Patchworkdecke aus bunten Stoffen im Afrodesign. Im Inneren der weißen Hüpfburg wurden Lampen angebracht, die sie in der Dunkelheit erstrahlen ließ. Als Aufstiegshilfen auf die Hüpfburg wurde

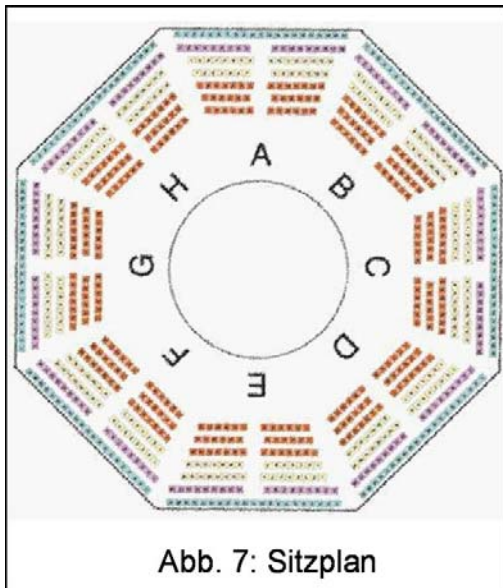
²¹¹ Näheres zur Figur Orsino und Hotsons Theorie im Kapitel 2.5.1.1. Hauptfiguren.

²¹² Die allgemeine Lehrmeinung besagt allerdings, dass die im Stück vorhandenen zeitgenössischen Anspielungen die Entstehungszeit auf den Spätherbst 1601 datieren lassen. Die Uraufführung könnte dann in Anlehnung an den Titel *Twelfth Night* tatsächlich zum EpiphaniASFest im Rahmen einer Privatvorstellung stattgefunden haben. Vgl. Leslie Hotson: S. 13 und S. 67.

²¹³ Vgl. Therese Steffen: S. 22f.

bei dem Tribüneneingang H-A eine Treppe und bei D-E eine Art Sprungbrett angebracht. Die Treppe sowie das Sprungbrett waren gepolstert und mit dem schwarzen Jersystoff tapeziert.

2.3.2.1. theatre-in-the-round:



Die Shakespearefestspiele auf der Rosenberg finden jährlich in einem überdachten Theaterzelt, eine für den deutschen Sprachraum seltene theatre-in-the-round Bühne oder auch Arenabühne, statt. Die acht Zuschauertribünen umringen die Spielfläche. Ein intimer Rahmen wird durch die geringe Anzahl von nur sieben Sitzreihen geschaffen, die trotz der 856 Sitzplätze eine große Nähe zu den Schauspielern erlauben.²¹⁴

Theatre-in-the-round ist im deutschsprachigen Raum so selten, dass in den gängigen Theaterlexika keine Einträge dazu vermerkt sind. Im *Concise Oxford Companion to the Theatre* findet sich allerdings ein Eintrag und lässt die verhältnismäßig größere Bedeutung der theatre-in-the-round Praxis in England und Amerika erahnen.

Theatre-in-the-Round, [is a] form of play presentation in which the audience is seated all round the acting area. [Theatre-in-the-round is] One of the earliest forms of theatre, it was probably used for open-air performances [and] street theatres (...), and was revived in the 20th century by those who rebelled against the so-called 'tyranny' of the proscenium arch. (...)²¹⁵

Die Auftritte und Abgänge der Schauspieler sind hier nur im Bereich zwischen den Tribünen oder direkt über die Tribünen möglich. Die Szenenwechsel sind durch einen verstärkten Einsatz der technischen Hilfsmittel wie Licht- und Tongestaltung gekennzeichnet.

²¹⁴ Vgl. www.shakespeare-festspiele.at/philosophie.

²¹⁵ *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. S. 503.

2.3.2.2. Hüpfburg:

Die weiße Hüpfburg als Hauptbestandteil der Raumgestaltung bei Alexander Waechters Inszenierung von *Twelfth Night*, hat die Maße von 8x8x1,2 Metern und wurde im Boden fix verankert. Diese schwankende Fläche ohne seitlichen Aufbau wird durch unterirdisch verlegte Rohre permanent mit Luft gespeist. Die dadurch entstehenden Belüftungsgeräusche werden durch ein eigenes schallgedämpftes Kompressorgehäuse minimiert.

Die Hüpfburg dient gleichermaßen als Boxring, tobendes Meer, Bett, Folterkammer, oder auch als Fläche, auf der waghalsige Duelle ausgetragen werden. Während der ersten Spielhälfte liegt ein etwa 2x2 Meter großes achteckiges, gepolstertes und von den Tüchern verdecktes Brett in der Mitte der Hüpfburg. Dadurch wird ein allzu starkes Schwanken oder Einsinken der Figuren oder Versatzstücken wie beispielsweise dem Sarg unterbunden. In der Pause vor der zweiten Spielhälfte wird das Brett aus Gründen der Ästhetik und zur Sicherheit bei den folgenden Duellszenen entfernt. Noch während der ersten Spielhälfte wird das obere schwarz-glitzernde Tuch durch die Schauspieler von der Hüpfburg gezogen. Darunter wird das bunte Tuch im Afrodesign sichtbar. Es bleibt bis zum gemeinsamen Abgang von Maria, Sir Toby, Sir Andrew und Malvolio nach der Teufelsaustreibungsszene²¹⁶ auf der Hüpfburg liegen – dann wird es im Abgang von den Figuren ins Off mitgezogen. Das Licht der Scheinwerfer geht fast aus und die Hüpfburg liegt wie ein leuchtendes Ufo inmitten des Theaterzeltes.

2.3.2.3. Spiegel:

Der Spiegel ist eines der Motive, das sich auf den verschiedensten Ebenen durch die Inszenierung zieht. Innerhalb des Komödientextes im Sinne einer Verdopplung der Handlungsebenen - die Dienerfiguren führen in der Verkleinerung das vor was in der Herrscherebene, dargeboten wird.

Wenn Malvolio seinen aussichtslosen gesellschaftlichen Aufstieg plant, so ist das ein trübes Spiegelbild von der Angst, die den zeitgenössischen Zuschauer, beim

²¹⁶ Vgl. William Shakespeare: *Twelfth Night*. IV.ii.

Gedanken daran, dass die Paarung von Sebastian und Olivia ein Missverhältnis im Rang aufweist, befällt.²¹⁷ (siehe weiter Kapitel 1.4. *Twelfth Night* / *Was ihr wollt*)

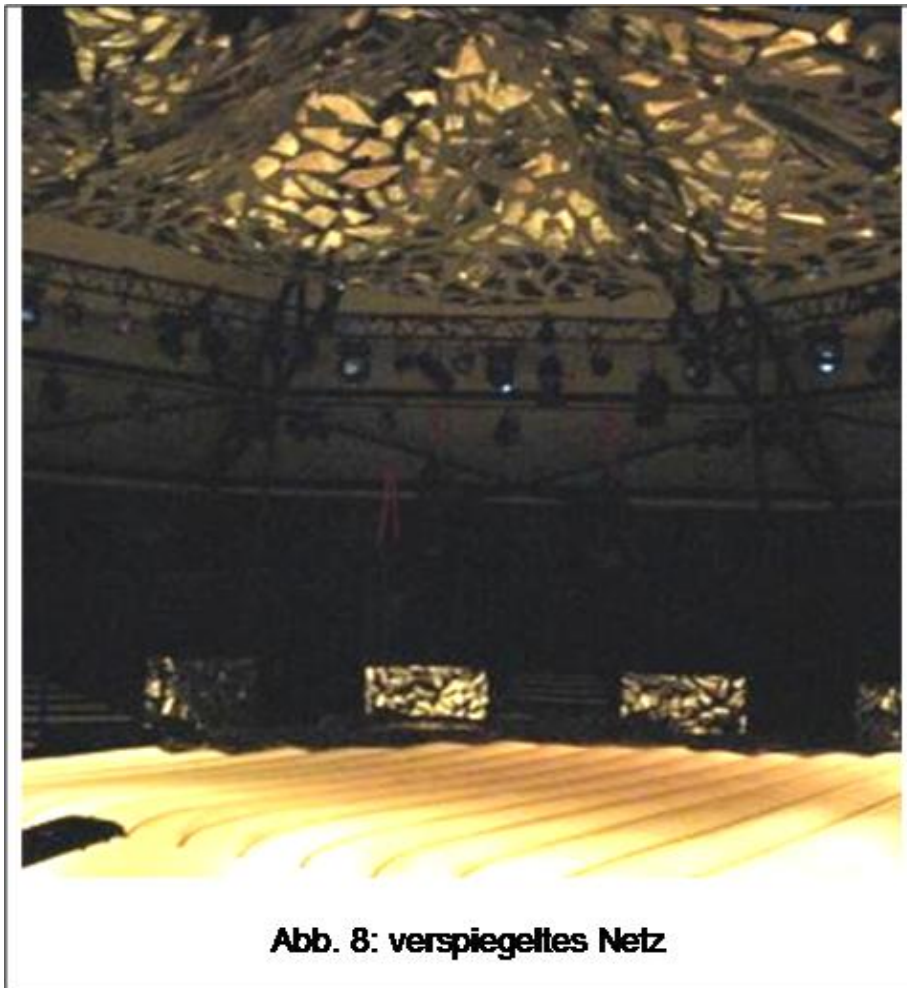
Im Zwillingspaar Viola – Sebastian findet sich der Ausdruck des Spiegels im Bereich der Figurenaufstellung wieder. Die Figur Viola spiegelt, wie Stephen Greenblatt²¹⁸ vermerkt, eine gesellschaftliche Konvention des elisabethanischen Zeitalters wider. (siehe weiter Kapitel 1.5.2. Transvestismus - Hermaphroditismus) Denn nicht nur die gesellschaftliche Norm, sondern - wir erinnern uns – auch die Geschlechtertheorie der Renaissance, basierend auf den Lehren von Galenos besagt, dass die Geschlechtsorgane von Mann und Frau in allen Teilen vergleichbar sind. Ja mehr noch, sie wurden als Spiegelbilder angesehen die lediglich in Größe und Verteilung Unterschiede aufweisen. (siehe weiter Kapitel 1.5.4.2. Cross-dressing als Geschlechtertheorie der Renaissance)

Dass spiegelnde Flächen bereits zu Beginn in das Bühnenmodell von Alexander Waechters Inszenierung angedacht wurden, verwundert mit dieser Hintergrundinformation keineswegs, sondern erscheint eher als eine logische Schlussfolgerung der zahlreichen Details.

Entstanden ist schlussendlich eine mit unregelmäßigen Spiegelflächen beklebte Verkleidung der Tribünenfronten, wodurch zusätzlich mit gezielter Beleuchtung eindrucksvolle Stimmungen möglich wurden. (Siehe Abb. 8) Durch das theatre-in-the-round sah jeder Zuschauer stets mehrere verspiegelte Tribünenfronten. Über der Hüpfburg, in der Mitte des Zeltes, war ein riesiges Netz mit Spiegelflächen angebracht, welche bei richtiger Beleuchtung wie ein abstrahierter Sternenhimmel schimmerte.

²¹⁷ Vgl. Stephen Greenblatt: S. 96.

²¹⁸ Vgl. ebd. S. 121f .



2.3.3. Analyse im Kontext

Die Inszenierung des Open Air Theaterraumes 2007 auf der Rosenburg steht - wie bei Shakespeare - nicht unter der Herrschaft des illusionistischen Realismus; der Raum ist modern umgesetzt worden. Die nach allen Seiten offene Bühne ist an sich schon ein illusionsbrechendes Element, denn das Publikum sieht hinter der Szene stets gegenüberstehende Besucher und deren Reaktionen zur dargestellten Situation; dadurch ist der Schauplatz klar als Theaterfiktion erkennbar.

Mit der theatre-in-the-round Konzept wachsen die Aufgaben an die Regie, die Lichtdesigner und die Schauspieler. Letztere müssen beispielsweise ständig in Bewegung bleiben, um allen Zuschauern gleichermaßen eine gute Sicht zu bieten.²¹⁹ Die Schauspieler können bis zur zweiten Spielhälfte nicht plötzlich aus dem Dunkel

²¹⁹ Vgl. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. S. 503.

auftreten, weil der Aufführungsbeginn noch in die letzte Sonnenstunde fällt. Die Möglichkeiten des Lichtdesigns sind also bis Ende der Dämmerung stark begrenzt.

Die folgende Analyse kann nicht der Frage nachgehen, inwiefern Shakespeares Direktiven in der Umsetzung entsprochen worden ist, weil im Originaltext bezüglich des Raumes keine deutlichen Anweisungen enthalten sind. Nur indirekt, mit der Festlegung auf den Spielort Illyrien²²⁰ und die dadurch erzeugten Vorstellungen von dem mediterranen Ambiente, ist eine Anweisung in Bezug auf den Raum gegeben. Nicht aus den Augen zu verlieren ist die Umsetzung der Geschlechterverwirrungen um *Twelfth Night* auch in Bezug auf den Raum, denn bis zu einem gewissen Grad drückt sich dieses Thema auch hier aus.

Wie bereits gezeigt wurde, meinte Shakespeare mit Illyrien einen nicht genau definierten Ort in der südlichen Ferne. Durch die sich dort abspielende Handlung erfahren wir aber mehr von Illyrien. Es handelt sich dabei um einen Ort, an dem verschiedene Figuren aufeinander treffen, um zu werben, zu lieben, zu entsagen, zu verlieren und sich schlussendlich wieder zu finden. Über all dem schwebt zu jeder Zeit eine Unsicherheit, die sich in der Waechter-Inszenierung durch den stets schwankenden Untergrund ausgedrückt findet. Im Zuge des Handlungsverlaufes ist auffällig, dass sich manche Figuren häufiger und manche kaum auf der Hüpfburg befinden. Die niederen Dienerfiguren bespielen mit nur wenigen Ausnahmen die Fläche rund um die Hüpfburg herum, wobei die örtliche Szenenfestlegung der galanteren Figuren, also Viola, Sebastian, Olivia und Orsino auf der Hüpfburg dominiert. Ihre Angelegenheiten befinden sich - dieser Interpretation folgend - auf unsichererem Boden. Die Dienerfiguren jedoch hätten nur sehr schlechte Chancen sich auf diesem schwankenden Untergrund zu halten.

Für eine Figur ist dieser Boden generell zu unsicher – Malvolio. Sein von dem Wunsch nach sozialem Aufstieg getriebenes, unstandesgemäßes Stolzieren und Posieren auf der Hüpfburg kann nicht von langer Dauer sein und sein tiefer Fall ist lediglich die Folge seines unpassenden Verhaltens. Sein Blick auf seine soziale Realität ist durch den vermeintlichen Liebesbrief stark getrübt.

Die Angst vor der falschen Paarung in Bezug auf Stand und Geschlecht, durch Vorspiegelung falscher Tatsachen, die dem Stück zu Grunde liegt, wird durch den Einsatz der Spiegel im Bühnenbild vermittelt. Sichtbar wird dies erst, wenn den

²²⁰ Siehe weiter Kapitel 2.3.1. ... aus dem Original.

unterschiedlichen Bedeutungen des Spiegels auf den Grund gegangen wird. (siehe weiter Kapitel 2.3.2.3. Spiegel) Da nicht jedermann das Wissen um Bedeutung von Spiegeln zur Zeit Shakespeares haben kann, wurde für die Gäste auf der Rosenberg ein Text zum Thema im Programmheft²²¹ gedruckt; Die spiegelnden Flächen sollten dadurch verständlich gemacht werden.

In der Renaissance ist der Spiegel eine vorherrschende Metapher: in der Welt spiegelt sich die Allmacht Gottes wider. Gottes Macht und Erhabenheit spiegelt sich im politisch Herrscher wider; im elisabethanischen Weltbild spiegelt sich im Kleinen (im Menschen) die größere Ordnung wider (das Universum); sich liebende Seelen spiegeln einander in den Augen wider und nicht zuletzt spiegelt das Theater das Leben wider, es hält dem Publikum einen Spiegel vor.²²²

Dabei handelt es sich natürlich eher um eine eher populärwissenschaftliche Auswahl an Spiegelbedeutungen. An dieser Stelle wird auf das Schusszitat im Kapitel 1.5.2. Transvestismus - Hermaphroditismus verwiesen, indem Stephen Greenblatt beschreibt, wie die Shakespearschen Frauenfiguren das Stadium des Mannseins annehmen, um zur Frau zu werden. So folgert er weiter, dass die Frauenfiguren eine Darstellung der Männerfiguren sind und dadurch vorgeführte Spiegelbilder männlicher Selbstdifferenzierung. Der Grund, warum sich Männer nicht als Frauen verkleiden, ist in der niedrigeren gesellschaftlichen Position von Frauen zu finden. Es wäre als Abstieg zu deuten, weil die Frau in ihrer Genitalstruktur ohnehin als Spiegelbild des Mannes begriffen wurde. Die Frau trägt im Inneren versteckt, was der Mann nach außen trägt. Daraus folgt, dass in aller Sexualität ein Anflug von Homoerotik steckt und die genusslichen Verwirrungen in *Twelfth Night* hängen mitunter von der Flexibilität dieser Reize ab.²²³ Der spiegelnde Bühnenschmuck auf der Rosenberg 2007 ist der am stärksten auf die Geschlechterthematik des Stückes verweisende Beitrag der Raumgestaltung – wohl aber auch der subtilste. Die Steigerung dieser Spiegelungen findet sich im Zwillingsthema des Stückes, dazu jedoch mehr in den folgenden Kapiteln.

²²¹ Zur Problematik der mangelnden Reichweite der Programmhefttexte siehe weiter Kapitel 2.2.4. Programmheft.

²²² *Programmheft zur Produktion von Was ihr wollt*, 2007: S. 30. Vgl. ursprüngliche Quelle: Christiane Zschirnt: S. 198 f.

²²³ Vgl. Stephen Greenblatt: S. 121 f.

2.4. Kostüm & Maske

Eine autarke Kunstform innerhalb des Theaterbetriebes bilden Kostüm und Maske. Das Wandlungspotential der Schauspieler wird durch sie immens gesteigert und die Darstellungsmöglichkeiten zusätzlich facettiert. Die Bedeutung von Maske und Kostüm bei einer rein männlich besetzten Shakespeareproduktion ist nicht von der Hand zu weisen, weil hier das Kleider machen Leute - Thema Programm ist.

2.4.1.... aus dem Original

Shakespeares boy actors waren präpubertäre Jungen ab dem zehnten Lebensjahr mit einer umfangreichen Sprach- und Gesangsausbildung. Ihre nachahmende Darstellung der weiblichen Qualitäten einer Frau der Renaissance musste durch Stimme und Gestik überzeugen; das Kostüm hat dabei geholfen.

Verkleidet sich die weibliche Figur in der Realität des Stückes in einen Jungen, so steht der boy actor im elisabethanischen Zeitalter in einer aufwendig bestickten Livree auf der Bühne.²²⁴ Die flache Brust der Jungen stellt in diesem Fall kein Hindernis dar.

Laurence Senelick erklärt schlüssig, dass die Frauenmode im elisabethanischen Zeitalter die weibliche Brust extrem abflachte und so der Unterschied zu einer Jünglingsbrust mitunter gering ausfiel.²²⁵ Weiters entsprachen dem Modestil der Zeit die überdimensionierten und aufwendigen Halskrausen. Das Rainbow Portrait zeigt das Dekolleté von Queen Elizabeth I (siehe Abb. 3 im Kapitel 1.5.1.1. Elizabeth I), doch im Verhältnis zu dem überdimensionierten flügelartigen Kragen hinter dem Kopf kommt der Brust keine besondere Betonung zu. Ein boy actor in so einem Kleid konnte diese weiblichen Attribute ebenso wiedergeben.

Die Halskrausenmode war übrigens von den europäischen Söldnern eingeführt worden, die mit den Riesenkragen die Halsmuskulatur und die männlichen Schlüsselbeine betonten.

In vielen dramatischen Texten des elisabethanischen Zeitalters tauchen Figuren in cross-dressing auf. Eine beliebte literarische Lösung für die Enthüllung der

²²⁴ Vgl. Joy Leslie Gibson: S. 42 ff.

²²⁵ Vgl. Laurence Senelick: S. 131.

wahren Identität der Figur zum Ende des Stückes war beispielsweise das Öffnen des Haarbandes, wodurch die seidigen Locken zum Vorschein kamen. Entgegen dieser Beweisführung galten im Mittelalter lange offene Haare als männliches Attribut und im elisabethanischen Zeitalter trugen unverheiratete Jünglinge ihre adretten Liebeslocken offen; reife Männer hatten kurze Haare.

Das Kostüm der boy actors ist ein kritischer Faktor wenn es um die Geschlechtsabgrenzung geht. Die Schönheit des boy actor wurde nicht als spezifisch weiblich oder spezifisch männlich beschrieben solange er nicht das geschlechtstypische Gewand trug. Wams, Hose oder Kleid informierten die Zuschauer über das Geschlecht der Figur.

In den 1590er Jahren wurden in der fürstlichen Kleidung alle charakteristischen Züge von Weiblichkeit verbannt. Das peascod doublet - ein enges Wams mit Puffärmeln - karikierte den langen Oberkörper, die breiten Hüften und die kurzen Beine der Frauen und versteckte alle Kurven unter starren Miedern. Der Modestil der Renaissance forderte das Opfer der freien Beweglichkeit, denn bereits die Kleidung anzuziehen war eine Kunst an sich. Sich als Mann mit Grazie in dem beengenden Gewand einer Frau bewegen zu können, galt allein schon als enorme Leistung. So mussten die boy actors, um erfolgreich zu sein, die komplexesten Frauenkleider tragen.²²⁶

²²⁶ Vgl. ebd: S. 136 - 138.

2.4.2. Aufführungsbeschreibung

Die Kostüme für *Was ihr wollt* Shakespeare auf der Rosenberg 2007 entwarf Angelika Klose, die für diese Arbeit freundlicherweise die Kostümfigurinen zur Verfügung stellte. Für die Maske zeigten sich Renate und Josef Harter verantwortlich. Durch die Verwendung der bunten afrikanischen Stoffe entstand ein auf der Kostümebene lustig-lebhaftes Bild.



Das weiße halbdurchsichtige Kleid Violas für ihre Auftrittsszene ist weder historisierend noch einer speziellen Modewelle zuzuordnen. In dem Kleid sind Brustattrappen eingenäht die den männlichen Darsteller der Viola nicht so schnell entlarven sollen. Um die weibliche Erscheinung komplett zu machen trägt der Schauspieler eine lange blonde Perücke mit Rastazöpfchen.



Die Hosenanzüge von Cesario und Sebastian sind aus demselben Schnittmuster und in ähnlichem Stoffdesign gefertigt und daher leicht zu verwechseln. Bezeichnenderweise für die Geschlechterverwirrungen in *Twelfth Night* ist das Cesario-Kostüm in Blau (siehe links) und der Anzug Sebastians in Rosa (siehe rechts) gehalten. Die Turnschuhe wechselt der Schauspieler für die Rollen des Cesario und Sebastian nicht. Viola hat in ihrer Verkleidung als Cesario noch zusätzlich eine Schirmkappe aus dem gleichen Stoff um die langen blonden Haare zu verbergen. Sebastians Haare sind einfach mit Pomade



streng nach hinten gelegt.

Orsinos Kostüme sind in schlichten schwarzen Stoffen mit dezenten farbigen Prints gehalten. Er trägt für seinen Auftrittsmonolog Boxer-Shorts, ein schwarzes Unterhemd und einen schwarzen, glänzenden Boxer Mantel mit überdimensionierter Kapuze. Den Mantel ziert am Rücken in goldenen Lettern die Aufschrift The Duke. In

den restlichen Szenen trägt Orsino einen schwarzen Anzug im klassischen Schnitt aus dem gleichen Stoff wie die Boxer-Shorts.



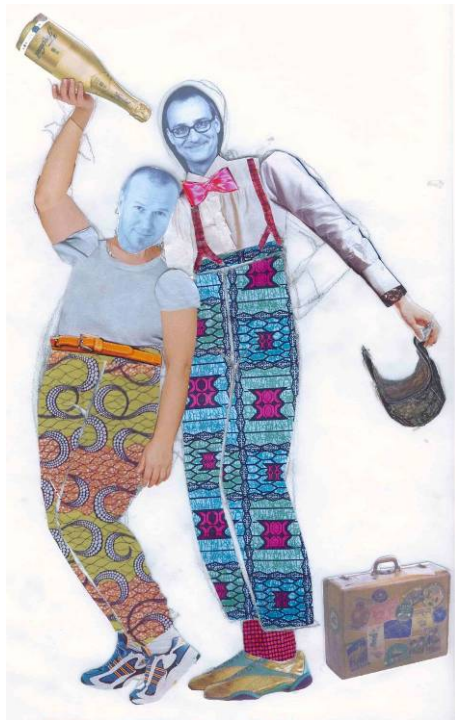
Olivias Kleid hat einen Hauch von Historie, ist aber dennoch sehr modern. Das eingenähte Mieder sorgt dafür die flache Brust des Schauspielers zurechtzurücken. Olivias Accessoires sind ein schwarzer Trauerschleier, schwarze Handschuhe und schwarze Seglerschuhe. Bei der Wahl der Perücke hatte der Schauspieler Mitspracherecht und entschied sich für eine tiefrote Glatthaarperücke die von der Maskenbildnerin kunstvoll aufgesteckt wurde.

Auch die Figur des Malvolio ist anfänglich in schwarzen Stoff mit roten Mustern gehüllt, im zweiten Teil erscheint er jedoch verwandelt – er trägt gelbe Strümpfe und grüne, kreuzweise gebundene Kniebänder. Bei seinem letzten racheschwörenden Auftritt ist eines der Beine komplett mit Mullbinde eingewickelt.



Marie Marotte ist ein Konglomerat aus dem Narren und der Kammerjungfer Maria. Als einzig weiblich besetzte Figur sticht sie weiters durch das eigentümliche Narrenskostüm hervor. Die trichterförmige blau-beige Hose hat übergroße Taschen an den Hüften die das Kostüm weiter in die Breite strecken. Das dazupassende Oberteil ist mit der Ausnahme der Puffärmel eng anliegend. Maria trägt den Narren in Form einer Stabpuppe mit beweglichem Kinnladen - bis auf wenige Ausnahmen - immer mit sich herum. Die sogenannte Marotte wurde vom Puppenbauer Stefan Gaugusch angefertigt und hat eine Narrenkappe aus dem gleichen Stoffmuster und ist in den Gesichtszügen dem Produzenten, Intendanten und

Regisseur Alexander Waechter nachempfunden.



Bunt wird es sprichwörtlich mit den Kostümen von Sir Toby und Sir Andy. Die beiden übertreffen sich gegenseitig mit Farbenpracht in Kostüm und Maske. Die Anzüge sind aus Stoffen genäht, deren Muster sich teilweise auch auf der riesigen Patchworkdecke wiederfinden. Sir Tobys Kleidung ist in Orange-Gelb gehalten und im Schnittmuster einem modernen Jogginganzug nachempfunden. Die Schuhe sind in dazupassendem Orange und am Kopf trägt Toby eine braune Perücke im Afrolook. Sir Andy ist in Türkis-Rot gekleidet. Die Hose gibt durch die kurze Beinlänge ein tölpelhaftes Bild und die straffen Hosenträger verstärken dies zusätzlich. Der Darsteller von Sir Toby trägt eine kinnlange blonde Perücke im strengen

Pagenschnitt.

Der Stoff für Antonios Seepiratenkostüm ist dunkelgrün mit Muschelaufdrucken. Die Jacke trägt er offen, wodurch das grüne großmaschige Netzoberteil gut sichtbar ist. Die Haare sind wie die Sebastians mit Pomade streng zurück gekämmt.

Der Kapitän – Violas Retter und einziger Eingeweihter – trägt ein klassisches Seemannsoutfit (siehe Abb.11 im Kapitel 2.5.2.1. boy actor for real). Die weite weiße Hose und das ärmellose weiße Feinripshirt in Kombination mit der Kapitänsmütze und dem unechten Vollbart täuschen einen realistischen Seemann vor, was in krassem Gegensatz zum farbenfrohen Boot des Retters steht.



Die Siamesischen Zwillinge erinnern mit ihrem von Pfauenaugen durchsetzten aber gelb dominierten Kostüm an eigenartige Vögel. Passend dazu tragen sie gelbe Mützen die an

Häubchen von Falken erinnern. Die Zwillinge übernehmen im Stück die Rollen mehrerer kleiner Figuren und tragen daher signifikante Accessoires um der jeweiligen Rolle gerecht zu werden – Blaulichter als Polizei und Bischofsmützen als Pfarrer.

2.4.3. Analyse im Kontext

Generell ist das Farbkonzept der Kostüme einfach und klar auszumachen. Alle Figuren die einem höheren Rang angehören (Olivia und Orsino) und die, die es gerne wären (Malvolio), tragen in schwarz gehaltene Kleidung. Bei Orsino und Olivia ist die schwarze Farbe einerseits Ausdruck ihrer edlen Gesinnung als auch ihres tiefen Kummers und Leidensdruckes. Ein Hauch von Historie liegt im Kostüm Olivias begraben, denn wie bereits im Kapitel 1.5.1. Frauenrollen – Rollen der Frau erklärt wurde, liegt einer der Reize der Renaissance mode in der Androgynität, was zur Bevorzugung einer flachen Brust geführt hat. Die Oberweite der Frauen wurde mit Hilfe von engen Miedern flachgedrückt.

Malvolios Kostüm ist zwar ebenfalls schwarz, karikiert sich aber durch die roten Gockelhahnprints selbst. Von seinem gescheiterten Versuch einen gesellschaftlich höheren Rang zu erheiraten wird er sich nur langsam erholen.

Die Kostüme der tölpelhaften närrischen Spaßmacher sind im Gegensatz zu den edlen Figuren extrem bunt und buffonesk. Dem einen oder anderen Zuschauer wohl auch zu bunt für eine Klassikerinterpretation.

Markus Mössmer, als Darsteller der Viola, steht fast das ganze Stück über in cross-dressing, also als ihre männliche Verkleidung Cesario auf der Bühne. Lediglich der kurze Auftritt zu Beginn des Stückes zeigt ihn als gestrandete Viola im Kleid. Shakespeares Original sieht am Ende des Stückes keine kostümbezogene Rückverwandlung von Cesario in Viola vor. Eine Beweisführung wie sie klassischerweise durch das Zeigen der langen Haarpracht hätte stattfinden können erübrigt sich in diesem Fall. Mössmer steht in der Waechter-Inszenierung zwittergeschlechtlich, in Cesarios Hosen und Sebastians Jacke an der Seite Orsinos auf der Bühne. Die nicht vorhandene weibliche Identität wurde nicht aufgedeckt.

2.4.3.1. Malvolios yellow stockings

Ein besonderes Spezifikum der Abteilung Kostüm sind Malvolios gelbe Strümpfe in *Twelfth Night*. Diese Verkleidung Malvolios verdeutlicht das Kleider machen Leute - Thema des Stückes und spielt auch auf die real auf der Bühne existierende cross-dressing Tradition zur Zeit Shakespeares an. Demnach ist diese Verkleidung auch hinsichtlich dieser Etikette zu interpretieren.

Von den möglichen Bedeutungen der gelben Strümpfe kennen wir heute sehr viele. Die Forschungsergebnisse schließen sich gegenseitig nicht zwingend aus. In diesem Fall liegt es Nahe anzunehmen, dass mehrere Gründe für die Wahl der Farbe gelb und die schulmeisterlich gebundenen Kniegürtel ausschlaggebend waren.

Ernst Leisi bemerkt im Vorwort zu Therese Steffens Prosaübersetzung von *Twelfth Night*, dass Malvolios Tracht durch Steffens Arbeit anders als bisher aufzufassen ist. Gelbe Strümpfe galten zur Entstehungszeit des Stückes als altmodisch und wurden nur noch von Greisen, Puritanern und Schulmeistern getragen. Weiters bedeuten die gelben Strümpfe traditionell auch Eifersucht, Lüsternheit und Narrheit.²²⁷

Loreen Giese bearbeitet in ihrem kritischen Essay die sexuelle Symbolik von gelben Strümpfen im elisabethanischen Zeitalter. Demnach war das gelbe Beinkleid ein Indikator für illegale Sexualität und Ehebruch. Frauen trugen gelbe Strümpfe um die Untreue des Ehemannes öffentlich zu machen. Auch Malvolio wird um seine Liebe betrogen und die Wahl der gelben Strümpfe kann als Vorbote für diesen Schwindel gelesen werden.

Giese verweist mitunter auf die Untersuchungen von Leslie Hotson²²⁸, der die gelben Strümpfe mit der zeitgenössischen politischen Situation in Verbindung bringt. Er sagt, dass Queen Elizabeth I, ebenso wie die Figur Olivia, die Farbe Gelb gehasst hat. Ein Grund dafür sei unter anderem die gelbe Flagge des spanischen Feindes. Giese notiert auch absurd anmutende Herleitungen der gelben Farbe an Malvolios Beinen; so argumentiert Rodney Stenning Edgecombe, dass die gelben Strümpfe Malvolios zu einem Outfit gehören, das ihn in ein Insekt verwandelt – genauer gesagt in eine Wespe.²²⁹

²²⁷ Vgl. Ernst Leisi: S. 19.

²²⁸ Zu den Untersuchungen von Leslie Hotson siehe weiter Kapitel: 2.3.1.1. The non-illusory stage.

²²⁹ Vgl. Loreen Giese: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-28881464_ITM.

Fest steht, dass sich Malvolio mit dem gelben Beinkleid schrecklich blamiert. Er wird um eine Liebe betrogen die noch nicht mal existent war und handelt sich damit den Spott der ganzen Gesellschaft ein. In Alexander Waechters Inszenierung von *Twelfth Night* ist Malvolios Eingebildetheit einer der komödiantischen Highlights. Nicht Grundlos ist Malvolios blamabler Höhepunkt der Waechter-Inszenierung das letzte Bild vor der Pause und dient somit als Cliffhanger.

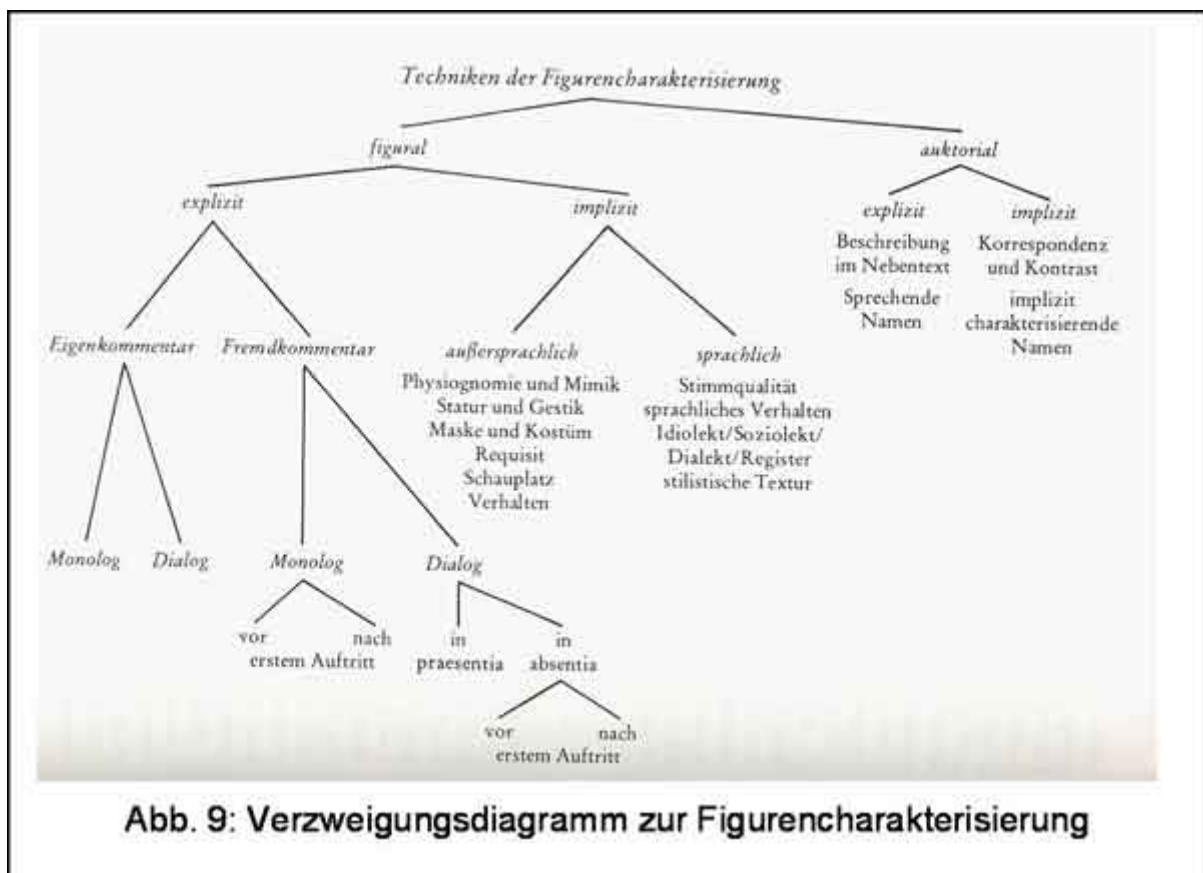
Malvolio: (...) Und als sie eben wegging:
„Tragt mir für diesen Menschen Sorge!“
Nicht Malvolio oder nach dem Titel, nein:
Sie hat MENSCH zu mir gesagt!!!²³⁰

Malvolios ansonsten in schwarz gehaltenes Kostüm verweist einerseits auf seine seriöse Position als Haushofmeister, andererseits wird seine Lächerlichkeit durch die roten Gockelhahnmuster, die gelben Strümpfe und die zum Hahnenkamm auffrisierten Haare betont.

²³⁰ **Malvolio:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 31. Orig. III.iv.

2.5. Figuren & Darsteller

Manfred Pfister bietet in *Das Drama* eine Technik zur Figurchencharakterisierung an, die er in Form eines Verzweigungsdiagramms visualisiert. Durch die Aufteilung in figurale und auktoriale Informationsvergabe und die weitere Unterteilung in explizite und implizite Aussagen, kommt Pfister zu vier Klassen von Techniken der Figurencharakterisierung: explizit-figural, implizit-figural, explizit-auktorial und implizit-auktorial.²³¹



Bei der von mir gewählten Aufteilung zur Aufführungsanalyse teilen sich diese vier Bereiche auf unterschiedliche Kapitel auf.

So sind die mehr textlich bezogenen expliziten-figuralen und explizit-auktorialen Ergebnisse dem Kapitel 2.5.1. ... aus dem Original zugeordnet. Durch den kaum vorhandenen Nebentext in *Twelfth Night* beschränkt sich die Analyse der auktorialen Figurencharakterisierung auf den Bereich der sprechenden Namen der Figuren, also den explizit-auktorialen Ast des Modells. Die außersprachliche implizit-figurale Analyse wurde teilweise in den voranstehenden Kapiteln zu Raum & Bühne,

²³¹ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 251.

Kostüm & Maske bereits erarbeitet. Die sprachlich implizit-figurale Figurencharakterisierung (Stimmqualität, sprachliches Verhalten) wurde bereits im Kapitel 2.2.3. Analyse im Kontext des Überthemas Text & Sprache behandelt. Auf eine zweifache Analyse im Detail wird an dieser Stelle verzichtet. Die Erwähnung der jeweiligen Bereiche in den Kapiteln 2.5.2. zur Aufführungsbeschreibung und 2.5.3. Analyse im Kontext ist im Sinne der internen Vollständigkeit des Figurenkapitels jedoch angezeigt.

2.5.1. ... aus dem Original

Der Dramatiker Shakespeare erzählt uns eine Geschichte und nötigt uns die wahnwitzigsten Vorgänge als plausibel anzuerkennen. Einen besonderen Weg geht der berühmteste Stückeschreiber aller Zeiten, weil er Erzählungen wählt die von vorneherein einen gewissen Zweifel an dieser Plausibilität bedingen. In all seinen Komödien führt er eine ausdrücklich irrationale Konstante ein, die zur Konvention wird und vom Publikum schlechthin akzeptiert werden muss. So ist es rein biologisch nicht möglich, dass Zwillinge unterschiedlichen Geschlechts einander zum Verwechseln ähnlich sehen, dennoch wird es in der Realität von *Twelfth Night* als Tatsache akzeptiert und ermöglicht erst dadurch das Fortschreiten der Handlung.²³²

Die Entdeckung der geschlechtlichen Identität ist mit dem Motiv der ununterscheidbaren Zwillinge verknüpft. Die unvereinbaren Herrscher Orsino und Olivia siechen in Melancholie und Trauer dahin, bis an der Küste eine zweideutige Figur strandet, die schließlich für Olivia zum Mann und für Orsino zur Frau wird.²³³

Mitunter sieht es so aus, als ob Shakespeare seine Komödien absichtlich einander angleicht. Motive die sich immer wieder finden sind: der Seesturm, die ununterscheidbaren Zwillinge, die Heldin in cross-dressing mit einem geheimnisvollen Vater und der verschwindende Herrscher. In *Twelfth Night* findet sich eine ganze Gruppe von diesen Motiven versammelt.²³⁴

Die Tatsache, dass die Heldin in Wirklichkeit von einem boy actor dargestellt wurde, kann den Vorwurf der Theatergegner, die sich auf das Alte Testament berufen, indem Frauen das Tragen von Männerkleidung untersagt wird, nicht

²³² Vgl. Northrop Frye: S. 30 f.

²³³ Vgl. ebd: S. 104.

²³⁴ Vgl. ebd: S. 18.

unbedingt entkräften, sondern lieferte eher ein besonders subtiles Motiv. Eine Erweiterung dieses Gegenstandes ist das der ununterscheidbaren Zwillinge.²³⁵

Die Wahl der sprechenden Namen der Figuren ermöglicht einen ersten Blick auf den Kosmos von *Twelfth Night*. Die Figuren werden für diese Analyse in Haupt- und Nebenfiguren eingeteilt.

2.5.1.1. Hauptfiguren

Wie bereits erwähnt die Namensgebung der Figuren bei *Twelfth Night* ist ein wesentlicher Teil der Komposition. Im Zentrum stehen durch den gemeinsamen italienischen Ursprung und phonetischen Gleichklang der Vokale die Figuren Orsino / Olivia / Viola.²³⁶

Der Name Orsino verweist auf das ehemalige römische Adelshaus der Orsini. Leslie Hotsons Vermutung hinter Orsino könnte sich Don Virginio Orsini, der Herzog von Bracciano, der in den Weihnachtstagen (also auch zur zwölften Nacht) 1600 als Gast der Queen in London weilte²³⁷, verbergen, widerspricht der gängigen Forschungsmeinung und ist als höchst unwahrscheinlich einzustufen.

Bei Olivia handelt es sich wie bei Viola um einen botanischen Namen dem das Friedens- und Herrschaftssymbol des Ölzweiges zugeordnet ist.²³⁸

Viola als ein Anagramm²³⁹ von Olivia wird hauptsächlich mit dem Musikinstrument und der Frühlingsblume in Verbindung gebracht und dadurch mit Harmonie, Jugendfrische und frühlingshafter Liebe assoziiert.²⁴⁰ Den Veilchen wurde wegen ihres Wohlgeruches eine heilende, reinigende, entspannende und teilweise liebesstimulierende Wirkung nachgesagt. Ihre violette, beziehungsweise purpurne Farbe ist bei Shakespeare allerdings ein Symbol für Trauer, Kurzlebigkeit und

²³⁵ Vgl. ebd: S. 97.

²³⁶ Vgl. Werner von Koppenfels: S. 136.

²³⁷ Vgl. Leslie Hotson: *The First Night of Twelfth Night*. London: Rupert Hart-Davis, 1954. Hotsons Theorie ist einerseits durch das als Entstehungszeit angenommene Jahr 1600 nicht haltbar, da der Zeitrahmen für die Auftragsarbeit viel zu kurz gewesen wäre und andererseits inhaltliche Verweise im Stück auf aktuelle Geschehnisse ihren Bezug verlieren. Auch ist es unwahrscheinlich, dass sich die Virgin Queen als heiratswillige Olivia dargestellt, geschmeichelt gefühlt hätte. Vgl. auch Therese Steffen. S. 23.

²³⁸ Vgl. Therese Steffen. S. 25.

²³⁹ Durch dieses Anagramm drückt sich laut Koppenfels die Gleichwertigkeit der Charaktere und Verwandtschaft im Liebesgeschick der Figuren Viola und Olivia aus. Vgl. Werner von Koppenfels: S. 136.

²⁴⁰ Vgl. Therese Steffen: S. 25. oder auch Werner von Koppenfels: S. 137.

Liebesschmerz. So zeigt sich in Viola die Dualität von Liebe und Tod; das heißt Eros und Thanatos, eine im Kontext des Liebesdramas paradoxerweise häufige Kombination.²⁴¹

Viola wählt für sich einen implizit-auktorial charakterisierenden²⁴² Namen für ihre männliche Verkleidung. Cesario bedeutet „kleiner Kaiser“ und ist auch der Name den die verkleidete Heldin in Gonzagas Komödie *Gl'Inaganni*, eine der Hauptquellen für *Twelfth Night*, annimmt.²⁴³

Zwischen explizit sprechenden Namen wie beispielsweise der Sir Andrew Aguecheeks und Namen die ohne jede charakterisierende Funktion sind, gibt es laut Manfred Pfister ein ganzes Spektrum von Zwischenmöglichkeiten. Der Unterschied liegt einerseits darin, dass der implizit-auktoriale Name den realen Konventionen der Namensgebung entspricht und andererseits, dass der charakterisierende Bezug auf die Figur implizit ist.²⁴⁴ Viola, Cesario, Sebastian sind beispielsweise solche Namen die von ihrer Bedeutung auf den realen Namensursprung zurückgreifen.

Sebastian hat einen Allerweltsnamen, der sich auch klanglich nicht in den Kreis der höfischen Liebenden einpasst. Seinen hohen Rang als Figur verdient er sich weniger durch sein eigenes Zutun als durch Antonios und Violas Bewunderung für ihn.²⁴⁵

Aus den Verbindungen zwischen den Figuren ergibt sich folgende schematische Darstellung.

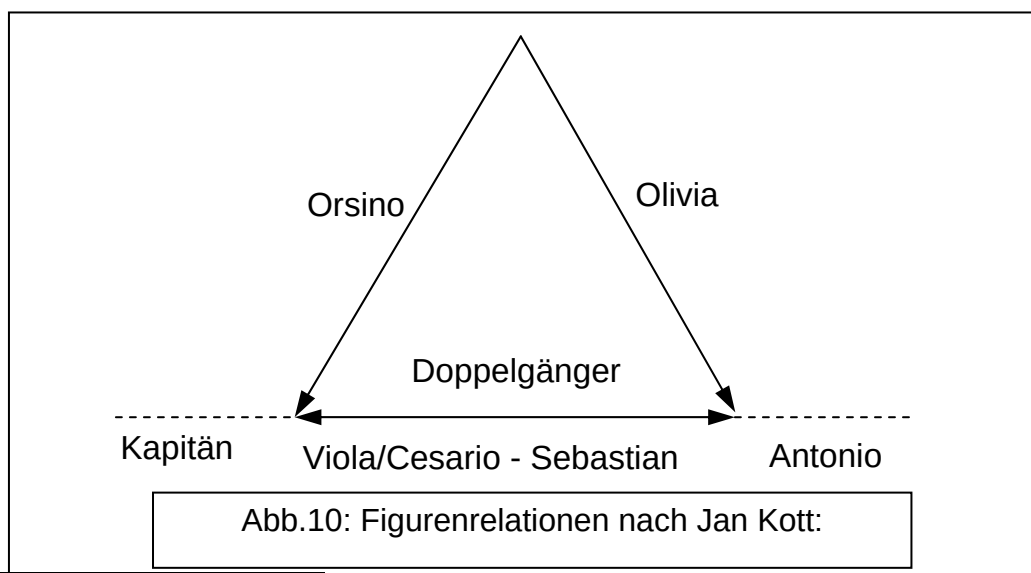


Abb.10: Figurenrelationen nach Jan Kott:

²⁴¹ Vgl. Therese Steffen: S. 29.

²⁴² Zur implizit-charakterisierenden Technik der Figurenanalyse siehe: Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 263.

²⁴³ Vgl. Therese Steffen: S.26. Oder Werner von Koppenfels: S. 137.

²⁴⁴ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 263.

²⁴⁵ Vgl. Werner von Koppenfels: S. 137.

Die Liebesverbindung ohne Verkleidung zwischen Mann und Frau, also Orsino und Olivia, ist eingefroren; Sie versteckt ihre Leidenschaft hinter höfisch-gesittetem Verhalten und er hinter kalter petrarkischer Rhetorik. Von Beginn an ist die Passion nur zwischen Orsino und dem Jungen der Viola innewohnt und Olivia und dem Mädchen das in dem Jungen innewohnt zu spüren.²⁴⁶

2.5.1.2. Nebenfiguren

Der Hauptplot um die Verwirrungen des edlen Zwillingspaares Viola und Sebastian spiegelt sich in den singularisierten Figuren Malvolio und Feste wider.

Der Name Malvolio ist anagrammatisch mit Olivia und Viola verbunden, durch die negative Vorsilbe ist er aber als Gegenfigur der höfischen Liebenden zu interpretieren.²⁴⁷ Der Ursprung des sprechenden Namens ²⁴⁸ vom italienischen Malavoglia: der schlechten Willens ist²⁴⁹ wird in der Shakespeareforschung als charakterisierend angesehen und zeigt sich am deutlichsten in Malvolios Rachetirade zum Ende des Stückes.

Malvolio: I'll be revenged on the whole pack of you.²⁵⁰

Als sprechender Name ist der des Narren Feste anzusehen. Die lateinische Bedeutung von Festus = festlich, oder auch das Adjektiv festinus = schnell, rasch, spielt hier in die Figur hinein. Der Narr ist geistreich und witzig, einerseits ist er der Katalysator von Entwicklungen und andererseits der ironisch distanzierte Kommentator und Richter.²⁵¹

²⁴⁶ Vgl. Jan Kott: *The Gender of Rosalind*. S. 17.

²⁴⁷ Vgl. Werner von Koppenfels: S. 136.

²⁴⁸ Zu sprechen den Namen siehe: Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 94 f. u. S. 262.

²⁴⁹ Der Übersetzer René König, des auf 1881 datierten italienischen Romans *I Malavoglia* von Giovanni Verga, führt folgende Erklärung für das deutschsprachige Lesepublikum zu den Titelfiguren an. „Man fand sie [die Malavoglia] sogar bis nach Ognina und in Aci Castello, alles gute und tüchtige Fischersleute, so recht im Gegensatz zu ihrem Beinamen Malavoglia, zu deutsch: die schlechten Willens sind.“ Giovanni Verga: S. 7.

²⁵⁰ **Malvolio:** Ich räche mich an eurer ganzen Rotte.

William Shakespeare: *Twelfth Night*. V.i.

²⁵¹ Vgl. Therese Steffen: S. 25.

Northrop Frye bringt Feste den Narren und Malvolio mit den Betitelungen *Clown* und *Idiotes* in Verbindung. Auch hier handelt es sich im übertragenen Sinne um ein Zwillingsspaar, auch wenn sie nur im Antagonismus verbunden sind.

Der *Clown* ist also durch Feindschaft mit der Rolle des *Idiotes* verbunden. Der *Idiotes* verkörpert die Absonderung von der komischen Gesellschaft auf eine noch betontere Weise und ist gewöhnlich von der Haupthandlung ausgehend, als Brennpunkt der anti-komischen Stimmung anzusehen. So ist diese Figur gleichzeitig der Bösewicht, der Lächerliche und der Misanthrop der Komödie.²⁵²

Um ein Duo traditioneller Art handelt es sich bei Sir Toby Belch und Sir Andrew Aguecheek. Ihr gemeinsames Auftreten lässt weniger das Flair von südlicher Ferne Illyriens verspüren, als das von dunklen Londonern Kneipen der Bankside.

Der eine schlagfertig und geistesgegenwärtig und der andere dumm und tölpelhaft, so passen Toby und Andy in die Tradition komischer (Diener)paare der italienischen Commedia dell'Arte.

Tobias ist ein biblischer Name hebräischen Ursprungs und bedeutet „der Herr ist gut“ und steht im Kontrast zu seinem explizit-auktorialen Nachnamen Belch – zu Deutsch Rülps. Die sprechenden Namen sind bei Shakespeare Figuren aus dem Volk vorbehalten und signalisieren einen starren Typus und damit Entwicklungslosigkeit.

Sir Andrew Aguecheek ist ebenfalls mit kontrastierenden Vor- und Nachnamen bedacht. Andreios ist griechisch und bedeutet „männlich und tapfer“ Aguecheek = Fieberwange dagegen verweist, nach der Lehre von Physiognomie des elisabethanischen Zeitalters auf ein phlegmatisches Temperament. Losgelöst von allen Tugenden verkörpern die Saufkumpanen Toby und Andy den alten, aber heruntergekommenen beziehungsweise den neuen, jedoch kaum verdienten Geldritter.

Zu diesem Duo gesellt sich Maria, die Kammerfrau Olivias. Sie wird auch Mary oder Marian genannt und steht ebenfalls in der Tradition der listenreichen Dienerfigur wie sie auch in Shakespeares frühen Komödien wie *The Comedy of Errors* von 1591 oder *The Two Gentlemen of Verona* ca. 1590-95 auftritt.²⁵³

Die kleineren Rollen wie die des Antonio, Fabian, Valentine oder Curio haben ebenfalls geläufige und mit den charakterlichen Eigenschaften der Figur

²⁵² Vgl. Northrop Frye: S. 116.

²⁵³ Vgl. Therese Steffen: S. 24 ff.

konnotierende Namen. Antonio ist bereits in *The Merchant of Venice* von 1596 der Name des glücklosen Seefahrers. Valentine ist ein liebesverheißender Bote, der aber nur zwei Auftritte im ersten Akt hat und Curio ist generell ein geläufiger Name für einen Höfling.²⁵⁴

Zur quantitativen Verteilung der Rollen in *Twelfth Night* siehe Anhang 4.5. Main Facts.

2.5.2. Aufführungsbeschreibung

Alexander Waechter hat auf der Rosenberg 2007 *Was ihr wollt* mit einer Besetzung von 7 Schauspielern und einem Statisten inszeniert. Da der Originaltext 14 größere Rollen vorsieht und einige kleine Statistenauftritte (Musicians, Sailors, Lords, Officers, Servants, Attendants and a Priest²⁵⁵) ist folglich das Streichen einiger Rollen und/oder die doppelte und dreifache Besetzung notwendig geworden.

Zuerst wurden die kleineren Figuren allesamt in dem Siamesischen Zwillingsspaar vereint - Florian Schuhmann und Richard Zecha. Das Oberkleid ihrer Kostüme²⁵⁶ lässt sich Schulter an Schulter verbinden. Dieses Paar übernimmt die Parts von Valentine, Curio, Fabian, der Gerichtsdieners und den des echten Priesters. So sieht das Kostüm signifikante Versatzstücke für diese kleinen Rollen vor. Als Priester trägt Florian Schuhmann eine rote Kardinalsmütze und Richard Zecha die schwarze Kopfbedeckung eines orthodoxen Priesters. Als Gerichtsdieners leuchten auf den Köpfen des Siamesischen Zwillingsspaares Blaulichter, dunkle Sonnenbrillen vervollständigen die äußeren Erkennungsmerkmale der Rolle.

Durch den beträchtlichen Altersunterschied und die Statur klar zu unterscheiden geben die beiden ein äußerst absurdes Zwillingsspaar. Die intendierte Sprechweise unterstreicht diesen Sachverhalt zusätzlich. Der jüngere Zwilling, Florian Schuhmann, beginnt stets den Text mit deutlicher Diktion zu sprechen und der Statist, Richard Zecha, folgt immer zwei bis drei Silben versetzt auf seinen jüngeren Kollegen.

²⁵⁴ Vgl. ebd: S. 23.

²⁵⁵ Aufzählung übernommen aus *The RSC Shakespeare*. S. 650. Bei August Wilhelm Schlegels Übersetzung werden folgende Statistenauftritte vermerkt: Herren vom Hofe, ein Priester, Matrosen, Gerichtsdieners, Musikanten und anderes Gefolge.

²⁵⁶ Eine Abbildung der Figurine der Siamesischen Zwillinge findet sich am Ende des Kapitels 2.4.2. Aufführungsbeschreibung.

Das Zwillingsspaar als einer der roten Fäden durch die Inszenierung zeigt sich auch in der Kombination von Sir Toby und Sir Andrew.²⁵⁷

Sir Toby, übrigens die Figur mit den meisten Auftritten und der größten Anzahl der Reden,²⁵⁸ wird von Georg Schubert, ein Schauspieler mit zäher und gedrungener Statur, gespielt. Die geschminkten roten Backen und die Bauchatrappe machen den clownesken Trunkenbold perfekt. Seine Stimme ist der Feuchtfrohlichkeit der Figur angepasst und lallend, auch macht er seinem Nachnamen Belch = Rülps immer wieder alle Ehre.

Sein Freund und Trinkkumpane Sir Andrew wird von Clemens Matzka dargestellt. Der großgewachsene Mann gibt in seinen zu kurz geschnittenen Hosen und blonder Perücke einen tollen Töpel. Sein Sprachduktus zeugt ebenfalls von Alkoholeinfluss, wenn auch zurückhaltender als bei Sir Toby. Andrews Haltung und Gebärde entspricht ganz und gar den Klischees eines Feiglings.²⁵⁹

Die Personifizierung eines Duos gibt Claudia Kottal; sie ist eine von Alexander Waechter erarbeitete Figur - Marie Marotte. Maria die Kammerjungfer Olivias und der Narr Feste wurden in dieser einzig weiblich besetzten Rolle vereinigt. Ein Konglomerat aus vielen Rollen: der weise Narr, der Spaßmacher und Wortverdrehler, der Sänger von Liebesliedern und falsche Geistliche, Lachmarie, die Intrigantin im Fall Malvolio und Olivias Hausangestellte.

Maria ist die Trägerin einer Stabpuppe die auch Marotte genannt wird. Wenn Claudia Kottal die Marotte sprechen lässt hebt sich die Sprechweise durch den schrill-quietschenden französischen Akzent ab. So ist in den Originaldialogen zwischen Maria und dem Narren ein klarer Unterschied der Rollen beziehungsweise Persönlichkeiten auszumachen.

Christian Strasser gibt einen geckenhaften Malvolio. Von der Figur des unbedeutenden Haushofmeisters in Olivias Dienst ausgehend, handelt er sich im gesamten ersten Teil der Aufführung in seiner Präsenz hinauf bis der Höhepunkt der Figur im Monolog vor der Pause²⁶⁰ erreicht ist. Malvolio ist in die Falle getappt.

²⁵⁷ Zur historischen Bedeutung von Sir Toby Belch und Sir Andrew Aguecheek als klassisches (Diener)paar der Comedia dell'Arte siehe weiter Kapitel 2.5.1. ... aus dem Original.

²⁵⁸ Zur quantitativen Verteilung der Rollen in *Twelfth Night* siehe Anhang 4.5. Main Facts.

²⁵⁹ Eine Abbildung der Figurinen und detailliertere Beschreibungen zu Sir Toby und Sir Andrew finden sich im Kapitel 2.4.2. Aufführungsbeschreibung.

²⁶⁰ Vgl. **Malvolio**: In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 31. Orig. III.iv.

Seine vielzitierte, überzogene Selbsteinschätzung, sein gockelhaftes Verhalten wird von Christian Strassers Mienenspiel und Gestik ins boshaft Lächerliche überhöht und dadurch zum Magneten aller Aufmerksamkeit. Die ungesunde Blässe, die dunklen Augenringe und die blauen Lippen seiner Maske und das Kostüm mit Vogelprints unterstreichen die Darstellung dieses unsympathischen Pseudobösewichts.²⁶¹ Strassers Stimme trägt alle Höhen und Tiefen der Figur stimmlich mit; der Ton ist herablassend, eitel beschwichtigend, freudig jubelnd, verzerrt und schmerzlich verzagt und schlussendlich lauthals rachelüstern. In seinem letzten Auftritt der Inszenierung erscheint er hinkend mit verbundenem Bein; er ist gebrochen und süht nach Rache.

Orsino der melancholische Herzog wird von Michael Smulik gegeben. Sein Schauspielstil ist von - der Figur entsprechender - Zurückhaltung gekennzeichnet. Orsinos edle Gesinnung und Art ist durch diese Besetzung angezeigt. Michael Smulik spielt den gutaussehenden Grafen und er ist es auch, dessen Sprechtext teilweise auf Originalpassagen²⁶² zurückgreift, die er in angenehm tiefer und ruhiger Stimmlage wiedergibt.

2.5.2.1. Boy actor for real

Es gab Inszenierungen von *WAS IHR WOLLT*, in denen Sebastian und Viola von ein und derselben Person gespielt wurde. Das scheint die einzig richtige Lösung, selbst wenn die konsequente Durchführung einen durchaus konventionellen Ablauf des Epilogs mit sich brächte. Es genügt aber nicht, das Cesario-Viola-Sebastian von einer Person gespielt werden. Diese Person muß ein Mann sein. Nur in diesem Fall wird das wirkliche Thema von Illyrien zum Durchbruch kommen: das erotische Delirium oder die Metamorphosen des Geschlechts.²⁶³

Knackpunkt der Waechter-Inszenierung von *Was ihr wollt* und zugleich von dieser schriftlichen Analyse sind die männlich besetzten Frauenrollen Viola und Olivia. Dabei verkörpert Markus Mössmer die Figuren Viola/Cesario/Sebastian und Robert Herzl die der Olivia des Antonio und des Kapitäns.

²⁶¹ Eine Abbildung der Malvolio - Figurine findet sich im Kapitel 2.4.2. Aufführungsbeschreibung.

²⁶² Zur Ausdrucksweise Michel Smuliks siehe weiter Kapitel 2.2.3. Aufführungsanalyse im Kontext.

²⁶³ Jan Kott: *Shakespeare heute*. 1970. S. 262.

Abgesehen von dramaturgischen Erschwernissen im Vorfeld der Produktion bei der Erstellung der Strichfassung und des Ablaufes, bedingen Doppelt- und Dreifachbesetzung immer gesteigerte Anforderungen an die technischen und kreativen Parts der Produktion. Die Figurenmitgestaltung durch Maske, Kostüm, Licht und Ton ist folglich immer explizit. Letztlich liegt es aber am Regisseur und den Darstellern der jeweiligen Figur ihren unverwechselbaren Charakter zu verleihen. Das Einführen von Leitmotiven von Seiten der Technik erleichtert diesen Vorgang natürlich immens.

Seinen ersten und einzigen Auftritt als Violas stummer Verehrer und namenloser Retter hat Robert Herzl nach einem Blitzumzug gemeinsam mit der gestrandeten Viola in Szene II. Im vorangegangenen Auftritt hat er noch die verschleierte Olivia im Trauerzug dargestellt. Im Programmheft wird die Figur als

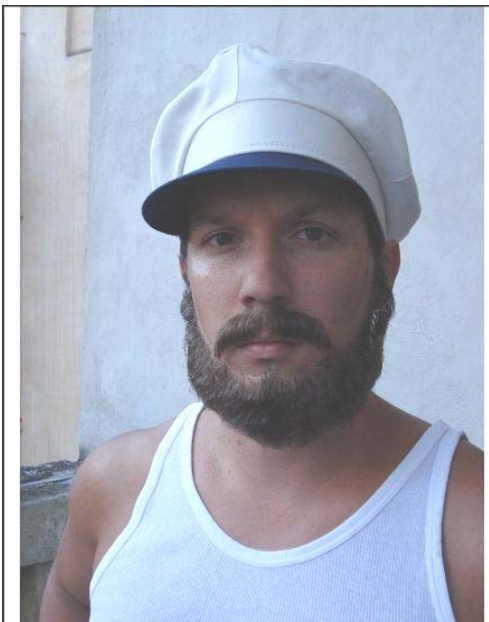


Abb.11: Robert Herzl in der Maske von Anonymus des Seemannes

Anonymus: ein Seemann²⁶⁴ angeführt. Die dralle Statur des Mimen, der für diese Figur in weite weiße Hosen und ein ebenfalls weißes Feinripunterhemd gesteckt wurde, passt anschaulich zur Rolle. Der angeklebte Vollbart und die schlichte Kapitänsmütze machen das Bild komplett. Die nahezu klassische Kostümierung der Figur steht im krassen Gegensatz zum farbenfrohen Ruderboot des Kapitäns. Nachdem er der gestrandeten Viola versprochen hat ihr bei ihrer Verkleidung als Kastrat stumm beizustehen, rudern die beiden durch die Tribünen ins Off während der Kapitän

den bekannten englischen Kinderreim im Falsett „Row, row, row your boat, Gently down the stream. Merrily, merrily, merrily, merrily, Life i but a dream“ singt. Nach diesem Abgang hat Anonymus der Seemann keinen weiteren Auftritt.

Die nächstgrößere Rolle Robert Herzls bei der Produktion von *Was ihr wollt* auf der Rosenberg 2007 ist der Retter Sebastians – der liebende Antonio.

Bereits in der Originalfassung Shakespeares schwingen unzählige homoerotische Anklänge bei dieser Figur mit, die in kaum einer *Was ihr wollt*

²⁶⁴ Siehe auch Anhang 4.3. Besetzung.

Produktion unter den Tisch fallen. Optisch wurde diese Haltung durch das großmaschige, grüne Netzhemd und die engen Hosen des Antonio-Kostüms²⁶⁵ verdeutlicht. Der in seiner Liebe enttäuschte Antonio kann zum Ende des Stückes nur noch für die Aufklärung der Verwirrungen um das Zwillingsspaar sorgen, bleibt aber alleine zurück.

Antonio: Today, my lord. And for three months before,
No interim, not a minute's vacancy
Both day and night did we keep company.²⁶⁶

Bei der Hauptfigur Herzls wurde mit gekonnten Tricks von Kostüm und Maske eine Frau gezaubert – Olivia. Durch das formende Mieder des dunklen Kleides wurde



Abb. 12: Viola/Cesario und Olivia

alles dorthin gerückt wo es bei einer Frau sitzen sollte, die Handschuhe, Strümpfe und Schuhe kamen auch kaschierend zum Einsatz. Zur stimmlichen Anpassung Herzls an die Frauenfigur Olivia wird an dieser Stelle auf das Kapitel 2.2.3. Analyse im Kontext des Überkapitels Text & Sprache verwiesen.

Als Doppelbesetzung von Viola und Sebastian ist Markus Mössmer ein bedeutender Spielpartner für Robert Herzl, ergeben sich doch aus den fünf Figuren drei Liebespaare. Olivia ist Violas Maske Cesario

unhaltbar verfallen, Antonio liebt seinen Schützling Sebastian - wahrscheinlich nicht nur platonisch und schlussendlich dem Lauf der Natur folgend, verbinden sich Olivia und Sebastian offiziell vor Gott und aller Welt.

Markus Mössmer steht für seine Darstellung der Viola nicht die volle Unterstützung der Fraktion Kostüm zur Verfügung. Außer in seiner Auftrittszene steht er als Violas männliche Verkleidung Cesario, also in cross-dressing auf der Bühne. Der kleine und sportlich flinke Markus Mössmer geht bereits aufgrund seiner zierlichen Statur als agil androgynes Mädchen durch. So hat auch die Maske bei

²⁶⁵ Eine Abbildung der Antonio - Figurine findet sich im Kapitel 2.4.2. Aufführungsbeschreibung.

²⁶⁶ **Antonio:** Erst heute, und drei Monden lang vorher/ sind wir beisammen Tag und Nacht gewesen,/ Auch nicht einmal minutenlang getrennt.
William Shakespeare: *Twelfth Night*. V.i.

dieser Figur dezenter gearbeitet. Das Hauptmerkmal für die Unterscheidung des Zwillingspaars bleibt die Kappe Cesarios und die geschlechtsangepasste Darstellungsweise Mössmers. Ist seine Stimme als Viola sanfter und feiner gibt er ihr als Sebastian bewusst mehr Nachdruck und Stärke.

Besieht man die verschiedenen Kombinationen - der mehr oder weniger glücklichen Paarbildung - in *Twelfth Night* wird auf einen Blick klar worin die Problematik dieser Doppelt- und Dreifachbesetzung liegt - eine Figur muss am Ende leer ausgehen.

Wie aus der Stückerklärung²⁶⁷ von Alexander Waechter bereits hervorgeht, birgt die Besetzung von Viola und Sebastian mit nur einem Schauspieler Vor- und Nachteile. Die Verwechslung von Viola/Cesario mit Sebastian wird für das Publikum nachvollziehbarer, doch wird das Spiel mit homoerotischen Anklängen gespickt, was wiederum bei der Zuschauerschaft (auch im 21. Jahrhundert) zu saurem Aufstoßen führen kann.

Das dramaturgische Hauptproblem versteckt sich allerdings in der Schlusszene. Wie können sich Viola und Sebastian gegenüberstehen und wieder erkennen? In der Vorbereitungszeit für die Produktion war dies eines der Hauptprobleme das es zu lösen galt. Das glückliche Dénouement, indem alle korrekten Paarungen vorgenommen werden, stellt in Folge das nächste Problem dar. Entweder Sebastian oder Viola, Antonio oder Olivia sind am Ende nicht präsent, wobei sich bei letzterer Doppeltbesetzung die Entscheidung zugunsten Olivias aufdrängt. Schwieriger ist da die Entscheidung zwischen Viola und Sebastian.

Verschiedene Lösungen wurden angedacht. Eine oder auch beide Figuren hätten durch eine Puppe ersetzt werden können, was aus dramaturgischen und künstlerischen Gründen nicht die schönste Lösung dargestellt hätte. Eine der Boxsackpuppen in der Mitte der Bühne hätte Sebastian oder Viola sein können.

Die Möglichkeit mit einem Spiegel die notwendige Verdoppelung durchzuführen hätte sich zwar gut in das Konzept eingepasst, ist aber an der technischen Durchführbarkeit gescheitert, weil im theatre-in-the-round keine Spiegelung für alle Zuschauertribünen gleichzeitig sichtbar hätte sein können. Welche Lösung auch immer, die Gefahr einer wertenden Reduktion blieb bestehen.

²⁶⁷ Zum Inhalt der Stückerklärung siehe Kapitel 2.2.2.1. Die Stückerklärung.

Die letztlich gewählte, anti-illusionistische darstellerische Lösung, mit Unterstützung der Lichttechnik, versucht erst gar nicht die Doppelbesetzung zu kaschieren, was beim Einsatz einer Puppe für die Schlussszene der Fall gewesen wäre.

Markus Mössmer steht am Ende gleichzeitig als Viola und Sebastian auf der Bühne. Von der einen Seite leuchtet ihm rosa getöntes Licht für Viola entgegen und bei einer Drehung von 180 Grad wird er als Sebastian von blau eingefärbtem Licht angestrahlt. Je nachdem, ob Mössmer gerade in der Rolle Violas oder Sebastians ist, kann er sich in die, der Farbe entsprechenden Richtung drehen. Als Viola kann er noch zusätzlich die Kappe aufsetzen. Nach der freudigen Wiedererkennungsszene reicht die letztendlich doch zwittrige Figur dem Herzog Orsino die Hand, um als Viola die vormals geheime Liebe zu gestehen, die nun endlich erwidert werden darf.

Ihnen gegenüber steht Olivia, die sich zwar Szenen davor glücklich vermählt hat, doch steht ihr Bräutigam jetzt nicht neben ihr. Sie bietet nun Orsino ihre schwesterliche Liebe an. Unter Olivias weißem Brautschleier trägt der Darsteller noch das Kostüm des Antonio, der am Ende ebenfalls alleine bleiben muss.

2.5.3. Analyse im Kontext

Die folgende Analyse ist, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln zur Aufführungsanalytischen Argumentation, immer ein Konglomerat aus den zuvor gesammelten historischen Fakten zum jeweiligen Überthema und der analytischen Beurteilung dessen, was 2007 bei der Produktion von *Was ihr wollt* auf der Rosenburg zu sehen war.

Die implizit-figuralen Analysebereiche, seien sie außersprachlich oder sprachlich²⁶⁸, die Manfred Pfister in *Das Drama* proklamiert, wurden großteils in den vorangegangenen Abschnitten erarbeitet. Für folgendes Analysekapitel passt sich allerdings der außersprachlich implizit-figurale Aspekt der Physiognomie am Besten ein und findet daher an dieser Stelle seine Erwähnung.

²⁶⁸ Die außersprachlich implizit-figuralen Analysebereiche sind nach Pfister: Physiognomie und Mimik, Statur und Gestik, Maske und Kostüm, Requisit, Schauplatz, Verhalten. Als sprachlich implizit-figurale Analysebereiche führt er Stimmqualität, sprachliches Verhalten, Idiolekt/Soziolekt, Dialekt/Register und stilistische Textur an. Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 252.

Die Physiognomie, als eine Lehre die allein durch die Beschaffenheit des Körpers methodisch Rückschlüsse auf die Psyche des Menschen schließt, gilt heute als Pseudowissenschaft. Zur Zeit Shakespeares wurde jedoch auf diese Methode zurückgegriffen, um mehr über das Wesen des Menschen zu erfahren. Eine der Begrifflichkeiten des Themenbereiches ist die Viersäftelehre - auch Humoralpathologie genannt.

Wenn auch in den Naturwissenschaften als Pseudowissenschaft degradiert, für die Geisteswissenschaft sind solche Lehren nach wie vor von Bedeutung. Das Theater, heute wie damals, spielt mit den Inhalten dieser Welterklärungsmodelle. Die daraus gewonnenen Ansichten sind teilweise in den uns bekannten Klischees noch beinhaltet und das Theater arbeitet und funktioniert unter anderem über und durch Klischees und Typen. Der Darstellungsstil der Schauspieler, der Raum, Maske und Kostüm, alle Bereiche des Theaters werden mehr oder weniger direkt davon beeinflusst.

Die Viersäftelehre basiert darauf, dass bestimmte, im Körper befindliche Säfte für die mentale Verfassung des Menschen zuständig sind. Diese vier Säfte sind: schwarze Galle, Blut, gelbe Galle und Schleim. Jeder dieser Flüssigkeiten wird ein Element, eine Qualität (warm, kalt, feucht, trocken) und ein Temperament (melancholisch, phlegmatisch, sanguinisch, cholerisch) zugeordnet. Wenn die Säfte im Körper nicht im Gleichgewicht sind, befindet sich der Mensch in Disharmonie mit seiner Umwelt und bestimmte seelische Zustände und Charaktereigenschaften werden ausgebildet. Hier eine tabellarische Darstellung.

Element	Temperament	Qualitäten	Körpersaft
Erde	Melancholiker	kalt / trocken	schwarze Galle
Wasser	Phlegmatiker	kalt / feucht	Schleim
Luft	Sanguiniker	warm / feucht	Blut
Feuer	Choleriker	warm / trocken	gelbe Galle

Überwiegt im Körper die Qualität kalt/trocken ist der Mensch melancholisch, bei kalt/feucht ist er phlegmatisch, bei warm/feucht ist er sanguinisch und bei warm/trocken ist er ein Choleriker. So hat ein Melancholiker einen Überfluss an schwarzer Galle, der Phlegmatiker an Schleim und so weiter. Teilweise lassen sich Shakespeares Figuren diesen Temperamenten zuordnen. Am melancholischen

Gemüt des dänischen Prinzen Hamlet ist beispielsweise idealtypisch ein Überfluss an schwarzer Galle abzulesen.²⁶⁹

In *Twelfth Night* lassen sich einige der Figuren dieser Einteilung unterwerfen.

2.5.3.1. Hauptfiguren

Melancholisch von Gemüt sind die, um Vater und Bruder trauernde Olivia und der in unerwiderter Liebe dahinsiechende Herzog Orsino. Beide Figuren haben eine melancholische Ausgangsposition, die in der Waechter-Inszenierung ihren Ausdruck durch die Farbe des Kostüms findet – Schwarz.

Michael Smulik bleibt als Orsino das ganze Stück hindurch dieser dunklen Gemütsverfassung treu. Orsinos Sprache folgt im Original der petrarkischen Tradition, in der Analyse ist dieser Sachverhalt jedoch nur für das äußere Kommunikationssystem²⁷⁰ geltend. Fatal wäre es an dieser Stelle die Herzogsfigur als Poeten zu interpretieren, steht doch sein in jambischen Pentametern gehaltener Sprechtext lediglich im Kontrast zur prosaischen Nüchternheit Violas/Cesarios.

Dass Olivia in Trauer ist, erfahren wir durch die explizit-figurale Charakterisierungstechnik²⁷¹ des Fremdkommentars. Schon vor ihrem ersten Auftritt weiß das Publikum über ihre Trauer und Tugenden bescheid. Während Orsinos Expositionsmonolog zieht sie stumm mit ihrem Trauergefolge eine Runde um die Hüpfburg. Aber bereits nach dem ersten Vorsprechen Cesarios vor Olivia, bei dem Herzl keck die Beine überkreuzt und spätestens in der zweiten Spielhälfte, die durch den outrierten Liebeswahn gekennzeichnet ist, ist jede Melancholie wie weggeblasen.

Ganz und gar nicht der Melancholie verfallen sind Viola und Sebastian, obwohl sie den Tod des anderen vermuten müssen. Markus Mössmer erhält beiden Figuren trotz aller Unsicherheiten der Fremde ihre originale Selbstbestimmtheit. Nach

²⁶⁹ Vgl. Christiane Zschirnt: S. 206 f.

²⁷⁰ Manfred Pfister schlägt eine Unterteilung in äußeres und inneres Kommunikationssystem vor. Im äußeren Kommunikationssystem werden Informationen zwischen Schauspieler und Zuschauer ausgetauscht, wobei im inneren Kommunikationssystem der Dialog zwischen den Figuren gemeint ist. So ist beispielsweise die poetische Ausdrucksweise einer Figur nicht als Hinweis darauf zu lesen, dass es sich bei der Figur um einen Dichter handelt. Zur poetischen Funktion der Sprache vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 166 f.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 253.

der Viersäftelehre würde bei Viola und Sebastian auf ein ausgeglichenes Verhältnis der Körpersäfte zu schließen sein.

Sebastian wie Viola können ihr tragisches Dilemma jederzeit mit Bewusstheit artikulieren, auch wenn sie der tiefen Leidenschaft verfallen sind.²⁷² So beschreibt Viola für sich und das Publikum die Misere, in die sie sich durch ihre Verkleidung bugsiiert hat.

Viola: (...) Wie soll das gehen? Orsino liebt sie zärtlich;
Ich armes Ding bin gleich verliebt in ihn,
Und sie, Betrogne, scheint in mich vergafft.
Was soll draus werden? Wenn ich Mann bin, muss
Ich an der Liebe meines Herrn verzweifeln;
Und wenn ich Weib bin: lieber Himmel, ach!
Wie fruchtlos wird Olivia seufzen müssen!
O Zeit! Du selbst entwirre dies, nicht ich;
Ein zu verschlungner Knoten ist's für mich.²⁷³

Ebenso ist Sebastian fähig die für ihn überfallsartige Liebe Olivias und seinen ausweglos - erwidenden Liebeswahn zu beurteilen.

Sebastian: Wo weht dies her? Was wird mit mir?
Bin ich im Wahnsinn, oder träum ich hier?
Tauch meinen Sinn in wilde Phantasie!
Sollt ich so träumen, gern erwach ich nie.²⁷⁴

Ausgenommen der letzten Szene sind Viola und Sebastian szenisch alternative Figuren.²⁷⁵ Alle Verwirrungen des Stückes beruhen darauf, dass sich die Beiden nie über den Weg laufen. Im Zwillingsmotiv des Stückes findet sich die Steigerung des Spiegelthemas. So unwirklich wie eine Spiegelung erscheint es Orsino als er Viola und Sebastian – in dieser Produktion in einer Person vereint – stehen sieht.

Orsino: Gesicht, Ton, Kleidung eins, doch zwei Personen:
Ein wahrer Gaukelschein, der ist und nicht ist.
Wie habt Ihr denn Euch von Euch selbst getrennt?²⁷⁶

²⁷² Zur unmittelbaren Selbsterklärung vgl. ebd. S. 248.

²⁷³ **Viola:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 15f. Orig. II.ii.

²⁷⁴ **Sebastian:** ebd. S. 41. Orig. IV.i.

²⁷⁵ Zu szenisch alternativen Figuren vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 237.

²⁷⁶ **Orsino:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 49. Orig. V.i.

Im Original hat Orsino während er diese Zeilen spricht einen boy actor der die Viola verkörpert vor sich und den Darsteller des Sebastian. Die Zeilen funktionieren aber auch in dieser Doppeltbesetzung. Markus Mössmer steht in rosa und blaues Licht gehüllt als Viola und Sebastian in der Mitte der Bühne und sorgt für diesen „wahren Gaukelschein der ist und nicht ist“.

2.5.3.2. Nebenfiguren

Die Humoralpathologie sagt uns auch viel über die Shakespearesche Machart der Nebenfiguren. Der Haushofmeister Malvolio lässt durch seinen entschlossenen und willensstarken Karriereplan auf einen Choleriker schließen. Er ist „nicht schwarz von Gemüt, obwohl gelb an den Beinen“.²⁷⁷ Ein weiterer möglicher Grund wieso Shakespeare Malvolio gelbe Strümpfe²⁷⁸ angedichtet hat, ist die Farbe des Körpersaftes die dem Choleriker zugeschrieben wird - die gelbe Galle. Malvolios aussichtsloser Traum vom sozialen Aufstieg scheitert erbärmlich und er wird zum allgemeinen Gespött und „ärgsten Narrn und Gecken an dem der Witz sich jemals übte“.²⁷⁹ In der Darstellung von Christian Strasser richtet sich der berühmte rachedrohende Schlussmonolog nicht nur gegen die Widersacher des inneren Kommunikationssystems, sondern auch gegen die Zuschauer. Schmerzvoll hinkend macht er eine große Runde nahe den Tribünen und klagt damit auch das Publikum an, das sich auf seine Kosten amüsiert hat. Malvolios sprechender Name verhieß den anderen Figuren Böses, jedoch kam es umgekehrt und er wurde zum Spielball der Intriganten.

Bei diesem bösen Spaß ganz vorne mitgemischt hat die lustig-sanguinische Marie-Marotte. Die Schauspielerin Claudia Kottal vereinigt in dieser Figur die derb-lustige Kammerzofe Olivias, als auch den närrisch-weisen Wortverdrehler Feste. In der Besetzung Waechters fällt der Name des Narren aus dem Stück. Die Stabpuppe, die Kottal das Spiel mit den beiden Persönlichkeitsstrukturen erleichtert, wird im Programmheft als Marotte angeführt. Der Intendant Alexander Waechter schließt darin sein Vorwort mit der Begriffserklärung zur Marotte.

²⁷⁷ **Malvolio:** ebd. 29. Orig. III.iv.

²⁷⁸ Zu den Unterschiedlichen Forschungsmeinungen über Malvolios gelbe Strümpfe siehe weiter Kapitel 2.4.3.1. Malvolios yellow stockings.

²⁷⁹ **Malvolio:** In: *Was ihr Wollt*. Strichfassung vom 30.4.2007. S. 46. Orig. V.i.

Marotte: frz. für kleine Marie; Stabpuppe, die Narren im Spätmittelalter mit sich führten. Im übertragenen Sinne ein Schrulle oder merkwürdige Angewohnheit.²⁸⁰

Eindeutig dem sanguinischen Temperament zugeordnet ist der wiffe Trunkenbold Sir Toby. Die roten Backen die Georg Schubert von der Maske verpasst bekommen hat und der im Kostüm eingenähte, falsche Bauch weisen physiognomisch auf einen Genussmenschen hin. Im Laufe des Stückes erfährt Toby keine Läuterung – sein Charakter verhardt in seinem Zustand. Sir Toby Rülps, wie sein sprechender Name in der Waechter-Inszenierung lautet, ist nie um einen Wortwitz verlegen und sorgt gemeinsam mit seinem Kumpel für allerhand Amüsement.

Sir Andy Bleichenwang ist ein Phlegmatiker wie er im Buche steht. Friedliebend bis ängstlich geht er durchs Stück und hat ebenso wie Sir Toby keinen Raum für charakterliche Veränderungen. Das bleich geschminkte Gesicht, das dümmliche Mienenspiel das Clemens Matzka dieser Figur verpasst und die große schlanke Statur stehen optisch im Gegensatz zu Sir Toby, wodurch ein schönes Komödiantenpaar entsteht. Mit herzhaftem Slapstick und gekonnter Outrage erfüllen die Schauspieler die komödiantischen Anforderungen des Stückes.

Grundsätzlich eine kleine Rolle, doch im dramaturgischen Ablauf unerlässlich, ist Antonio. Nachdem Viola Antonio getroffen hat, schöpft sie Hoffnung ihren verloren geglaubten Bruder wieder zu finden. Antonios stark homoerotisch gefärbte Freundschaft zu Sebastian spiegelt den Charakter des Stückes in Punkto Geschlechterverwirrung wider. Diese gleichgeschlechtliche Beziehung ist in diesem Sinne auch für die Produktion von *Was ihr wollt* 2007 auf der Rosenburg nicht außer Acht zu lassen. Robert Herzl, der bei der Produktion mit drei Rollen bedacht wurde, legte übermäßige Aufmerksamkeit in die Figur des Antonio.

Das vierte Zwillingspaar der Produktion nach Viola/Sebastian, Marie/Marotte und Sir Toby/Sir Andy ist Alexander Waechters Eigenkreation des Siamesischen Zwillingspaars. Das Motiv der Zwillinge war bereits zu Beginn der Vorbereitungszeit als roter Faden durch die Produktion angedacht. Mit der Kombination von Florian Schuhmann und Richard Zecha als Siamesische Zwillinge ist das Thema *ad absurdum* geführt. Der auffallende Altersunterschied, Statur, Habitus und Sprache

²⁸⁰ Alexander Waechter: In: Programmheft zur Produktion von *Was ihr Wollt*, 2007. S.5.

sind weit davon entfernt Synchronität oder Realismus vorzutäuschen. Im kreativen Ausdruck des Hauptthemas Zwillinge und als dramaturgisch-praktische Vereinigung der kleineren Rollen hat das Pseudo-Siamesische Paar seine Funktion innerhalb der Produktion erfüllt.

2.6. Die TV - Aufzeichnung

Am Donnerstag dem 19. Juli 2007 fand für die Aufzeichnungen des ORF Niederösterreich eine Zusatzaufführung statt. Während der Vorstellung stand ein Kameramann mit Steadycam im Rund der Spielfläche um die Nahaufnahmen zu drehen. Für die restlichen Einstellungsgrößen (hauptsächlich Totale und Halbtotale) wurden bei der Freitagvorstellung vier Kameratürme hinter den Tribünen aufgebaut um von dort aus zu filmen. Bei beiden Vorstellungen waren die Sitzplätze mit Publikum gefüllt. Durch das theatre-in-the-round ist ein publikumsloser Mitschnitt nicht vertretbar, weil die Zuschauertribünen im Hintergrund meist zu sehen sind.

Nach den Dreharbeiten wurde die Länge auf 60 Minuten Spielzeit verkürzt. Um die Nachvollziehbarkeit der Handlung und der Charaktere trotz wesentlicher Kürzungen zu gewährleisten, wurden extra Takes abgedreht. Für diese ORF Aufzeichnung sprach Alexander Waechter erstmals die einleitenden Worte vor Vorstellungsbeginn zum Publikum. Aus akustischen und ästhetischen Gründen konnte diese Vorrede nicht für die ORF - Endversion verwendet werden. Allerdings hatte diese Stückerklärung²⁸¹ ihre Auswirkungen auf die kommenden Vorstellungen von *Was ihr wollt* auf der Rosenberg 2007. Sie blieb den restlichen Vorstellungen erhalten, weil eine ansteigende Akzeptanz der Zuschauer gegenüber der Inszenierung und vor allem der männlich besetzten Frauenrollen spürbar war.

In der am Sonntagvormittag, dem 13. Juli 2007, ausgestrahlten Version wurde eine separat aufgenommene Stückerklärung, in der Alexander Waechter mit der Narrenpuppe in der Hand eine dialogische Stückerklärung gibt, gezeigt. Während Waechter in den Verlauf der Handlung und die spielenden Figuren einführt, sind auf der Bildebene die Schauspieler in den jeweiligen Kostümen auf den Arkaden des Turnierhofes in extra gedrehten Takes zu sehen.

²⁸¹ Zur Stückerklärung siehe weiter Kapitel 2.2.2.1. Die Stückerklärung.

Durch die fast auf die Hälfte der Spielzeit reduzierte Länge sind natürlich enorme Schnitte spürbar. So fielen beispielsweise alle Songs, gesungen von Claudia Kottal und Michael Smulik den Kürzungen zum Opfer. Die modern vorgetragenen Lieder wurden für die Theaterproduktion eigens erarbeitet, einstudiert und live vorgetragen, was zu entsprechend variierender Tonqualität geführt hat. Als akustischer Ersatz für diese Songs wurde eine, dem ursprünglichen Inszenierungskonzept fremde, historisierende Musik über die Tonspur gelegt.

Durch das zeitgewinnende Straffen der Szenenübergänge entstehen oft harte Schnitte, die die generelle Problematik von Theateraufzeichnungen unschön betonen. Denn die dem Theater eigene Qualität der räumlichen Nähe zwischen Akteur und Voyeur und das daraus resultierende Flair kann in das Medium Fernsehen nicht übertragen werden. Gerade bei der in Österreich so seltenen theatre-in-the-round Praxis ist dieser Aspekt besonders belangreich. Bei dem Resultat dieser intermedialen Übersetzung geht die Qualität des Gegenübers gänzlich verloren.

Die Nachvollziehbarkeit der Figurenentwicklung wurde durch die Kürzungen des ORF Niederösterreich ebenfalls stark in Mitleidenschaft gezogen. Problematisch beschnitten ist vor allem die Figurenmotivation des Antonio. Seine Auftritte sind in Shakespeares Original schon sehr gering, für die innere Dramaturgie des Stückes jedoch unerlässlich. Er rettet Viola vor Sir Toby und Sir Andrew und wird dadurch in seiner Feindesstadt²⁸² festgenommen. Allerdings weiß er nicht, dass er nicht seinen Geliebten Sebastian, sondern dessen Zwillingschwester gerettet hat. Am Ende ermöglicht er die glückliche Aufdeckung der Verwirrungen um Viola und Sebastian. Beide sind am Leben und Antonio kann es bezeugen, weil er die letzten drei Monate keine Sekunde von Sebastian getrennt war. Bei der TV – Version sind Antonios Auftritte derart gekürzt, dass für den Zuschauer Antonios Motivation nicht nachvollziehbar ist. Die Fragen: Wer ist diese Figur und wieso taucht sie so plötzlich auf, um Viola in dem Duell helfend beizustehen?, sind die Folge.

²⁸² Vgl. Antonio: In: William Shakespeare: *Twelfth Night*. V.i.

2.7. *Pressestimmen*

Die Resonanz der Presse auf die Premierenvorstellung von *Was ihr wollt* am 29. Juni 2007 kann als durchwegs positiv beurteilt werden. Generell ist vorauszuschicken, dass ein Premierenpublikum immer eine Ausnahmeposition einnimmt. Es ist kein Durchschnittspublikum das in den Zuschauerreihen sitzt; im Normalfall sind viele Kritiker, Theatermacher, Kollegen und auch Freunde und Familie der Mitwirkenden anwesend. Durch die erhebliche Anzahl der kritischen Geister ist das Premierenpublikum oft nur schwer zufrieden zu stellen. Der hohe Anspruch kommt daher, dass viele der Anwesenden selber vom Theater kommen und sich im Betrieb gut auskennen und sich folglich nicht nur von Outrage und Action beeindrucken lassen.

Die Reaktion der Printmedien lässt jedoch auf eine gelungene Premiere schließen, die ein zufrieden gestelltes Publikum entlassen hat. Die einzelnen Kritikpunkte, die in den folgenden Tagen in den diversen Zeitungen diskutiert wurden, sind hier gekürzt und thematisch sortiert angeführt.

Die männlich besetzten Frauenrollen fanden in jeder Kritik ihre Bewertung und sind somit zum Hauptthema des Diskurses geworden. Der Kritiker für die Kronen Zeitung stellt bereits einleitend klar, dass es sich bei den männlich besetzten Frauenrollen um eine elisabethanische Theatertradition handelt; dadurch wird vorab die Besetzung mit Hilfe des historischen Fundamentes entschuldigt. Der Artikel endet mit der Feststellung, dass diese all-male Besetzung „viel über die zweifelhaften Geschlechterrollen nachdenken lässt“²⁸³. Der Kritiker für die Wiener Zeitung sieht die all-male Besetzung ebenfalls im Gegenwartsbezug und als „Statement über den Umgang mit Transsexuellen in unserer heutigen Gesellschaft“.²⁸⁴ In der Tageszeitung Österreich ist zu lesen, dass „Was ihr wollt auch im 21. Jahrhundert viel Spaß [macht], vor allem wenn Regisseur Alexander Waechter dem Shakespeare’schen Gender-Witz noch eins draufsetzt“.²⁸⁵

Eine sehr detaillierte Kritik findet sich in der Presse, in der Isabella Wallnöfer die Dreifachbesetzung lobt.

²⁸³ Kronen Zeitung: *Fesselndes Verwirrspiel der Gefühle*. S. 41.

²⁸⁴ Wiener Zeitung: *Maskerade als Statement*. S. 21.

²⁸⁵ Andrea Kramer: In: Österreich. S. 9.

Wie in Shakespeares Zeiten [spielen] (...) (mit eine Ausnahme) nur Männer sie schlüpfen in Frauenrollen (Robert Herzl als schmachthafte Olivia) und, noch schwieriger, in die Rolle der als Mann verkleideten Frau (Markus Mössmer als Viola, die als fustelstimmiger Cesario beim Herzog Dienst tut), was das Verwirrspiel zwischen den Geschlechtern noch verstärkt. Herzl und Mössmer vollbringen eine Meisterleistung, weil sie jeweils drei Rollen besetzen (...).²⁸⁶

Christian Strasser als Malvolio erntet in dieser Kritik ebenfalls Lob, weil „das Publikum über den Unglückswurm Tränen lachen kann“²⁸⁷ In der Kronen Zeitung hat der Autor bei der Beurteilung der Nebenfiguren sichtlich wenig Aufmerksamkeit investiert, weil die Vornamen peinlich durcheinander geraten sind. So wurde aus Clemens Matzka ein Christian Matzka und Claudia Kottal trägt in dieser Kritik den Vornamen ihrer Figur – Marie.²⁸⁸ Die Wiener Zeitung findet weder für die Beurteilung der Schauspieler noch für die Ausstattung Platz und gibt sich mit einer kurzen inhaltlichen Angabe des Stückes zufrieden.²⁸⁹ Die Austria Presse Agentur sieht in den männlich besetzten Frauenrollen eine „fernab tuntigen Transvestitengetues (...) seltsam oszillierende Schwebe, ganz abgesehen von den komischen Implikationen“²⁹⁰ entstehen. Abschließend wird Shakespeare auf der Rosenberg von der Nachrichtenagentur als ein Zugewinn an Qualität für das Niederösterreichische Theaterfest beurteilt.²⁹¹

Bezüglich der Stabpuppe finden sich in den Kritiken unterschiedliche Wertigkeiten. In der Kronen Zeitung wird die Stabpuppe fälschlich als Marionette (wohl unachtsam von Marotte hergeleitet) betitelt, entgegen dazu würde der Kritiker der Niederösterreichischen Nachrichten - kurz NÖN - der Marotte gar eine eigene Abhandlung widmen.

„Allein seine Idee, den Narren zu einer Puppe mit den Zügen des Regisseurs, also den eigenen zu machen, wäre ein längeres Essay wert.“²⁹²

Für jeden Schauspieler ein paar Worte, findet Andrea Kramer in der Tageszeitung Österreich.

²⁸⁶ Isabella Wallnöfer: In: Die Presse. S. 30.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vgl. Kronen Zeitung: *Fesselndes Verwirrspiel der Gefühle*. S. 41.

²⁸⁹ Vgl. Wiener Zeitung: *Maskerade als Statement*. S. 21.

²⁹⁰ Ewald Baringer: In: APA.

²⁹¹ Vgl. ebd: In: APA.

²⁹² NÖN: *Rosenburg. Was Ihr Wollt*: S. 52.

Markus Mössmer spielt eine junge Frau, die als Mann verkleidet ist, und schlüpft auch noch scheinbar mühelos in die Rolle des totgeglaubten Zwillingsbruders. Robert Herzl wechselt ebenso ins andere Geschlecht und in einer anderen Rolle wieder zurück... (...)Richtig schräg wird's erst, wenn die Trunkenbolde Andy (Clemens Matzka) und Toby (Georg Schubert) sowie der „Narr“ (Claudia Kottal) Luftsprünge auf der riesigen Luftmatratzen-Bühne machen. Oder wenn der misshandelte Hofmeister Malvolio (Christian Strasser) mit dem Roller seine Runden dreht.²⁹³

Zur Inszenierung findet sich nur in den NÖN ein Bedauern darüber, dass Shakespeares verwirrende Komödie noch weiter gedreht, gekürzt und intensiviert wurde, was der Verständlichkeit nicht gedient, jedoch schöne Bilder geschaffen hätte.²⁹⁴ In der Tageszeitung Die Presse wurde Alexander Waechters Regie als „kurzweilig, bisweilen klamaukhaft und ziemlich schräg“²⁹⁵ beschrieben.

Die farbenfrohe Ausstattung und die ebenfalls bunten Kostüme ließen auch so manchen Kritiker ins Schwärmen kommen. Der Kritiker der NÖN sah in der Bühnenarena „In der Mitte das Wasserbett eines hauptstädtischen Swingerclubs“²⁹⁶. In der Kostümfrage sind sich die Kronen Zeitung und die Österreich einig. Angelika Kloses Kreationen werden als „schrille Kostüme“²⁹⁷ bezeichnet, die „ihr übriges [tun] um einen mitreißenden Shakespeare in die laue Sommernacht zu zaubern“²⁹⁸.

Kritische Töne schlug einzig die Kritikerin für den Kurier an. Überzeugt hat sie nur Christian Strasser als Malvolio. Mit Mössmers und Herzls Umsetzung der Frauenrollen zeigte sie sich nicht zufrieden.

Ganz shakespearelike werden die Frauenrollen von Männern gespielt, das Motiv der Verwechslung wird damit verstärkt. Die Mehrfachrollen stellen die Schauspieler auf die Probe. Besonders Robert Herzl als Olivia/Antonio/Anonymus: Mit dünnem Stimmchen und nichtssagendem, blassen Ausdruck spielt er die reiche Gräfin Olivia. Viola/Cesario/Sebastian werden von Markus Mössmer dargestellt. Als Viola zu überzeichnet, als Mann wesentlich kraftvoller.²⁹⁹

²⁹³ Andrea Kramer: In: Österreich. S. 9

²⁹⁴ Vgl. NÖN: Rosenberg. Was ihr Wollt. S. 52.

²⁹⁵ Isabella Wallnöfer: In: Die Presse. S. 30

²⁹⁶ NÖN: Rosenberg. Was ihr Wollt. S. 52.

²⁹⁷ Andrea Kramer: In: Österreich. S. 9

²⁹⁸ Kronen Zeitung: *Fesselndes Verwirrspiel der Gefühle*. S. 41.

²⁹⁹ Petra Mühlgassner: In: Kurier: S. 30.

Eine sehr detailliert interpretative Lesart der Ausstattung ist in der Tageszeitung Die Presse zu finden.

Die luftgefüllte Spielstatt in der Mitte des Festspielzelts macht den Gang der Mimen wackelig, lässt sie bei jedem Schritt ein wenig versinken – so wie die Herzen der Titelhelden in den falschen Hoffnungen der Liebe und wie deren Geist, der getäuscht und geblendet wird von verkehrten Vorstellungen. Die Bühne kann noch mehr: Sie ist das wogende Meer, in dem ein Seemann das edle Fräulein Viola vor dem Ertrinken rettet und so den Gang der Dinge erst in Bewegung setzt, sie ermöglicht wilde (aber harmlose) Raufhandel, bei denen die Streithanseln in Salti durch die Luft wirbeln wie Kinder in einer Luftburg.³⁰⁰

Von allen Kritiken ist es die einzige, die eine schlüssige Interpretation zur Raumgestaltung anbietet.

2.8. Publikumsreaktionen

Zur Zeit Shakespeares saß ein – für die Theatergeschichte einmaliges – gesamtgesellschaftliches heterogenes Publikum in den Zuschauerrängen. Für einen Penny leisteten sich die mittelloseren Besucherschichten, die sogenannten *groundlings*, eine Stehkarte direkt vor der Bühne. Auf drei Seiten wurden sie von den teureren Balkonplätzen umgeben, die sich wohlhabende Bürger, Händler und Adelige leisteten; ihrer Zielgruppe folgend quartierten sich dort wohl auch Diebe und Prostituierte ein. Aus dieser Mischung ergibt sich ein heterogenes Publikum mit extrem divergentem Bildungsgrad, gesellschaftlichem Stand und Verständnis in der Theaterrezeption, jedoch mit einer überdurchschnittlich hohen passiven Theatererfahrung.

Heute wird beim Theaterpublikum von einer homogenen Gruppe des Bildungsbürgertums gesprochen. Die Sommertheaterproduktionen in Niederösterreich locken aber ein breiter gefächertes Publikum an, als es in einem der großen Theaterhäuser in Wien zu finden ist. Jedoch kann bei der Zuschauersituation auf der Rosenberg, wie bereits im Kapitel 2.2.2.1. Die Stückerklärung bemerkt wurde, nicht von einer homogenen Besuchergruppe die Rede sein. Im Groben setzt sich das Publikum aus zwei ungleichen Gruppen zusammen, die sich durch die

³⁰⁰ Isabella Wallnöfer: In: Die Presse. S. 30.

primäre Intention für den Theaterbesuch und daraus resultierenden Erwartungen unterscheiden lassen.

Die erste Gruppe formt sich aus den Besuchern, die in der Nähe der Aufführungsstätte beheimatet sind und daher einen regionalen Bezug zur Rosenberg haben. Sie kommen in erster Linie, um einen schönen Abend im Ambiente des Renaissanceschlosses zu genießen und nebenbei etwas Theaterluft zu schnuppern. Bei der zweiten Gruppe handelt es sich um die Besucher, die eine gute Stunde Autofahrt auf sich nehmen, um von Wien ins Niederösterreichische Waldviertel zu fahren, weil sie in erster Linie eine Shakespeareinszenierung ansehen wollen und in zweiter Linie den kleinen Sommerlandausflug zu schätzen wissen.

Das Theaterbewusstsein der beiden Gruppen ist daher stark voneinander abweichend. Wie im vorangegangenen Kapitel angeführt wurde, waren die Reaktionen der Presse und auch des Premierenpublikums allgemein als positiv zu beurteilen. Die männliche Besetzung der Frauenfiguren und die moderne Umsetzung des Klassikers stießen bei der erstgenannten Besuchergruppe allerdings auf weniger Verständnis. Die Frauendarstellung durch Mössmer und Herzl wurde als homosexuelle Provokation aufgefasst und hat so manchen Besucher dazu bewogen sich nach der Pause nicht mehr auf den Plätzen nieder zu lassen. Es wurden auch E-mails an die Shakespeare Festspiele gesendet, in denen sich Besucher über die zu moderne Umsetzung des Klassikers beschwerten.

3. Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde der Frage nach dem Reiz der boy actors – zur Zeit Shakespeares und in der Gegenwart nachgegangen. Wieso standen in England länger als im restlichen Europa Knaben in Frauenrollen auf der Bühne? Woran stößt sich womöglich heute ein Theaterpublikum an jungen Männern in Frauenkleidern? Auslösendes Moment für diese Fragestellung war meine Mitarbeit als Dramaturgieassistentin bei der Sommertheaterproduktion von *Was ihr wollt* im Jahre 2007 bei den Shakespearefestspielen auf der Rosenburg.

Da es sich hier nicht um eine empirische Untersuchung, sondern um eine geistesgeschichtliche Auseinandersetzung handelt, ist es nicht möglich, die Forschungsergebnisse in wenigen Sätzen zu präsentieren. Die Früchte meiner Forschungsarbeit sind vielmehr auf den vorangehenden hundert Seiten zu finden. Rein das Freilegen der Informationen, die Auflistung und Kommentierung, das Nebeneinanderstellen und die Akzeptanz von mehreren parallel existierenden Wahrheiten kann das Ergebnis dieser Fragestellung sein. Das ist kein Geständnis einer Zielverfehlung, ganz im Gegenteil, denn gerade in der Vielfältigkeit der Information sehe ich die Bereicherung der vorliegenden Arbeit. Geistesgeschichtlichen Arbeiten die das Umfeld der Fragestellung sukzessive eindämmen und dadurch das Betrachtungsfeld des Themas nach und nach einschränken, um schlussendlich die unantastbare Unwiderlegbarkeit der These zu präsentieren, sind meiner Meinung nach mit äußerster Vorsicht zu betrachten.

Ich habe in der vorliegenden Arbeit stets besonderes Augenmerk darauf gelegt möglichst wenig Gesichtspunkte außer Betracht zu lassen, beziehungsweise die verschiedenen Richtungen, in die noch weiter gedacht werden könnte, zu markieren. Dennoch kann ich in diesem Rahmen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Auf den ersten 50 Seiten dieser Arbeit wurde das historische Fundament für die kontextualisierte Aufführungsanalyse des zweiten Teiles gelegt. Im Kapitel 1.4. *Twelfth Night* / *Was ihr wollt* werden die verschiedenen Stufen der sexuellen Identitäten dieses Dramas aufgerollt. Es folgt ein Überblick über die historischen Teilaspekte zu den männlich besetzten Frauenrollen des elisabethanischen Zeitalters. Die gesellschaftspolitische Situation der Frau in der Renaissance, die

Beeinflussung des Weiblichkeitsbildes durch Queen Elizabeth I, sowie die Geschlechtervorstellungen der Medizin des 16. Jahrhunderts inclusive prekärer Fallbeispiele, als auch ein Beitrag zur Homoerotik zu Zeiten Shakespeares werden eines nach dem anderen bearbeitet.

Nach diesen Kapiteln wird es theaterspezifischer. Die Tradition von cross-dressing wurde erläutert und demgemäß in Kontext mit der zeitgenössischen Geschlechtertheorie gestellt. Die Erziehung und Ausbildung der boy actors wird im gleichnamigen Kapitel beschrieben. Die Kritik der Puritaner und die Publikumssituation wurden im Kapitel 1.5.4.4. dargestellt. Der historische Teil der Arbeit schließt mit einem Abschnitt über die Konkurrenten der altersgemischten Schauspielerformationen – die Kindertruppen.

Der aufführungsanalytische Teil der Arbeit beginnt mit einleitenden Worten zur angewandten Methode. Der Aufbau jedes übergeordneten Analysekapitels (Text & Sprache, Raum & Bühne, Kostüm & Maske, Figuren & Darsteller) ist einheitlich gestaltet.

1. **... aus dem Original:** Hier wird auf die ursprüngliche Bedeutung des jeweiligen Themenbereiches im elisabethanischen Zeitalter verwiesen.
2. **Aufführungsbeschreibung:** In diesen Kapiteln wird die Inszenierung von *Was ihr wollt* aus dem Jahr 2007 auf der Rosenberg beschrieben.
3. **Analyse im Kontext:** An dieser Stelle wird die Aufführung in Kombination mit der zuvor erarbeiteten Historie analysiert.

Nachdem alle erforderlichen Teilbereiche eingehend bearbeitet wurden habe ich aus Gründen der Vollständigkeit auf die Aufführungsaufzeichnung des ORF Niederösterreich und deren Gestaltung verwiesen. Um den Analyseteil der vorliegenden Arbeit zu komplettieren, durfte natürlich die Publikumssituation nicht außer Acht gelassen werden. Gerade in diesem speziellen Fall waren ja die differenzierten Reaktionen des Publikums Anstoß zur Wahl des Themas gewesen.

Wie uns Jan Kott in *Shakespeare heute* wissen lässt, funktionieren Shakespeares Dramen nicht innerhalb der Einheit der Handlung, sondern vielmehr nach dem Prinzip der Analogie. Verdoppelung, Verdrei- und Vervierfachung der

Fabel, die Wiederholung des Grundthemas in einem System von konkaven und konvexen Spiegeln, vergrößern, verändern und parodieren diese Situationen. Was von den Herzogen, Gräfinnen und Königen gespielt wird, wird auf der Shakespearebühne von Liebenden wiederholt und von Narren persifliert. Die Herzoge, Liebenden und Narren sind jedoch nur Schauspieler denen Rollen und Situationen aufgezwungen wurden. Sie spielen auf einer Bühne die das Bild der wirklichen Welt ist, denn die Situationen in Shakespeares Theater sind immer wirklich.³⁰¹ Der Reiz von *Was ihr wollt* liegt gerade in den verschiedenen Lesarten die das Stück anbietet. Shakespeare schrieb für ein Publikum das sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammensetzte. Die Queen, ihre Hofdamen, reiche Bürger, schwer arbeitende Handwerker, Lehrlinge, Huren und Diebe alle fanden sich im Theater ein. Shakespeare verfasste seine Dramen so, dass für jeden der Zuschauer und Zuhörer etwas dabei war. In der Wissenschaft von heute müssen die boy actors für allerhand Beweisführungen herhalten. Johann Wolfgang von Goethe verehrte die stete Gegenwärtigkeit von Kunst in der unvollendeten Darstellung der Frauenfiguren, die allgemeine Geschichtsschreibung bringt sie oftmals nur mit der gängige Praxis der Knabenliebe im antiken Griechenland in Verbindung, die moderne Genderforschung glorifiziert die boy actors als Initiatoren des Transvestismus und die aktuelle Gesellschaft hat eine regelrechte Panik bei dem Gedanken an die mögliche Pädophilie, wodurch der Aufbereitung des Themas keinerlei Hilfestellung geboten wird. Wer hat nun Recht?

Um dem Anspruch an die Präsentation der Forschungsergebnisse im Rahmen der Schlussbemerkung gerecht zu werden, möchte ich der Frage nach dem Reiz der boy actors - entgegen aller Unmöglichkeit - eine Antwort liefern.

Auf der Bühne und im Zuschauerraum waren lauter Bekannte, jede Anspielung wurde sofort verstanden, die schönen Damen platzten vor Lachen hinter ihren Fächern, die Männer stießen sich die Ellbogen in die Seiten, die Päderasten kicherten leise.³⁰²

³⁰¹ Vgl. Jan Kott: *Shakespeare heute*. 1964. S. 245 f.

³⁰² ebd. S. 111.

3.1. Literaturangabe:

3.1.1. Selbstständige Werke

Arnold, Janet: *Queen Elizabeth's wardrobe unlock'd. the inventories of the wardrobe of robes prepared in July 1600.* Leeds: W.S.Maney, 1988.

Bulwer, John: *Chirologia. Or the Natural Language of the Hand.* Orig. London: 1644. Neudruck: Carbondale: Southern Illinois University Press, 1974.

Davies, William Robertson: *Shakespeare's boy actors.* London: J.M. Dent & Sons,ltd, 1939. Neuauflage: New York: Russell & Russell, 1964. Beide Ausgaben sind vergriffen.

Die Bibel: die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel. Arenhoevel, Diego (Hg.) 3. Auflage. Freiburg im Breisgau, Basel [u.a.]: Herder, 1968.

Fischer-Lichte Erika: *Semiotik des Theaters: Eine Einführung:.. Das System der theatralischen Zeichen.* Bd.1. 5. unveränderte Auflage. Tübingen: Narr. 2007.

dies.: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung: Die Aufführung als Text.* Bd.3. 3 Auflage. Tübingen: Narr. 1995.

Frye, Northrop: *Shakespeares Vollendung. Eine Einführung in die Welt seiner Komödien.* Aus dem Amerikanischen von Hellmut Haug. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH., 1966.

Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst.* Aus dem Amerikanischen von H. Jochen Bußmann. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.

Gibson, Joy Leslie: *Squeaking Cleopatras. The Elizabethan Boy Players.* Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2000.

Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance.* Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1993.

Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993. Zugleich: Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse.* Habilitation. Berlin: Freie Univ.,. 1991.

Hotson, Leslie: *The First Night Of Twelfth Night.* London: Rupert Hart-Davis, 1954.

Jardine, Lisa: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare.* New York: Harvester Wheatsheaf, 1983.

Kott, Jan: *Shakespeare heute*. Aus dem Polnischen von Peter Lachmann. München, Wien: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, 1964.

Ders: *Shakespeare heute*. Erweiterte Neuauflage. Aus dem Polnischen von Peter Lachmann. München: R. Piper & Co. Verlag. 1970.

Ders: *The Gender of Rosalind. Interpretations: Shakespeare, Büchner, Gautier*. Translated by Jadwiga Kosicka and Mark Rosenzweig. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 1992.

Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München: dtv, 1997.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Fink, 2001.

Ders.: *Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1974.

Posener, Alan: *William Shakespeare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001.

Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. Stuttgart: Kröner, 2000.

Senelick, Laurence: *The Changing Room. Sex, drag and the theatre*. London: Routledge, 2000.

Shapiro, Michael: *Gender in play on the Shakespearean stage. boy heroines and female pages*. Univ. of Michigan Press, 1995.

Solomon, Alisa: *Re-Dressing the Canon. Essays on Theatre and Gender*. London/New York: Routledge, 1997.

Stoll, Andrea/ Wodtke-Werner, Verena (Hg.): *Sakkoraus und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*. Dortmund: ed. ebersbach, 1997.

The Holy Bible: Containing the Old and New Testament. Translated out of the original tongues and with the former translations diligently compared and revised by his Majesty's special command. Appointed to be read in Churches. London: Eyre & Spottishwoode Publishers. 1990.

Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. François Truffaut in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott. Robert Fischer (Hg.), Taschenbucherstaussage, 3. Auflage. München: Heyne, 2005.

Verga, Giovanni: *Die Malavoglia*. Übersetzung aus dem Italienischen u. Nachwort von René König, Originaltitel: *I Malavoglia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988.

Wille, Franz: *Abduktive Erklärungsnetze. zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. Frankfurt am Main, Bern [u.a]: Lang, 1991.

Zschirnt, Christiane: *Shakespeare-ABC*. Leipzig: Reclam, 2000.

3.1.1.1. Shakespeare Übersetzungen:

Shakespeare, William: *Antonius und Cleopatra*. Deutsch von Peter Stein nach Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. Salzburg: Salzburg Festival Bookshop, 1994.

Shakespeare, William: *Hamlet, Prinz von Dänemark*. (Hg.) Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam. 1980.

Shakespeare, William: *Twelfth Night or, What You Will. Zwölfte Nacht oder, Was ihr wollt. Prosaübersetzung und Anmerkungen*. Therese Steffen (Hg.). Vorwort von Ernst Leisi. Tübingen: Francke, 1992.

Shakespeare, William: *Twelfth Night or, What You Will. A New Variorum Edition of Shakespeare*. Horace Howard Furness (Hg.). New York: Dover Publications, 1964.

Shakespeare, William: *Was ihr wollt*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. (Hg.) Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam. 2006.

3.1.1.2. Englische Sammelausgabe:

The RSC Shakespeare: *William Shakespeare: Complete Works*. (Hg.) Bate, Jonathan und Rasmussen, Eric. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Publishers Ltd., 2007.

3.1.2. Unselbstständige Werke

Baringer, Ewald: *Viel Beifall für Shakespeares „Was ihr wollt“ auf der Rosenberg. Gender-Wirrnisse auf der Luftmatratze*. Theaterkritik / Presstext in: Austria Presse Agentur (APA). APA0083 5 KI 0358. Samstag. 30. Juni. 2007.

Blake, Ann: *Boy Actors in Women's Roles*. In: R.S. White/ Charles Edelman/ Christopher Wortham (Hg.) *Shakespeare. Readers, Audiences, Players*. University of Western Australia Press, 1998. 121 – 130.

Fesselndes Verwirrspiel der Gefühle. NÖ Theaterfest, Rosenberg: Shakespeares „Was ihr wollt“, Alexander Waechter, Theaterkritik in: Wien Krone. Kronen Zeitung. Nummer 16.938 vom 1. Juli 2007, S. 41.

Hiß, Guido: *Zur Aufführungsanalyse*. In: *Theaterwissenschaft Heute : Eine Einführung*. Renate Möhrmann (Hg.), Berlin: Dietrich Reimer, 1990. S. 65 – 80.

Koppenfels, Werner von: *Shakespeare. Twelfth Night*. In: *Das englische Drama. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Dieter Mehl (Hg.). Düsseldorf: August Bagel Verlag. 1970. S. 134 – 156.

Krafka, Elke: *Die Hosenrolle am Theater – Kostümierung oder Grenzüberschreitung?*. In: *Sakkoraus und Rollentausch*. Andrea Stoll/Verena Wodtke-Werner (Hg.). Dortmund: edition ebersbach. 1997. S. 35 – 54.

Kramer, Andrea: *Was ihr wollt auf der Rosenburg. Wenn Shakespeare Luftsprünge macht*, Theaterkritik in: *Österreich* niederösterreichische Ausgabe. Tageszeitung. Nummer 299 vom 1. Juli 2007, S.9.

Leisi, Ernst: *Vorwort*. In: *Twelfth Night or, What You Will. Zwölfte Nacht oder, Was Ihr wollt. Prosaübersetzung und Anmerkungen*. Therese Steffen (Hg.). Tübingen: Francke, 1992. S.9 – 20.

Maskerade als Statement: Theaterkritik in: Wiener Zeitung. Österreichische Tageszeitung. Nummer 127 vom 3. Juli 2007. S.21.

Mühlgassner, Petra: *Spielplatz Rosenburg*. Theaterkritik in: Kurier Wien. Nummer 179 vom 2. Juli 2007. S. 30.

Rosenburg. Was ihr wollt: Theaterkritik in: NÖN – Niederösterreichische Nachrichten. Die große unabhängige Wochenzeitung. Woche 27, 2.7.2007. S.52.

Wallnöfer, Isabella: *Shakespeare auf der Luftburg. „Was ihr wollt“ auf Schloss Rosenburg im Kamptal*, Theaterkritik in: Die Presse. Unabhängige Tageszeitung für Österreich. Nummer 17819 vom 4. Juli 2007. S.30.

Wille, Franz: *Abduktive Erklärungsnetze. Überlegungen zu einer Semiotik des Theaters*. In: *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*. Uwe Wirth (Hg.). Erste Auflage. Frankfurt am Main: suhrkamp, 2000. S. 319 – 333.

Zu dieser Ausgabe. In: *Was ihr wollt*. Stuttgart: Reclam. 2006, S. 79 – 80.

3.1.2.1. Nachschlagewerke, Lexika:

Brauneck, Manfred (Hg.): *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Erster Band. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler. 1993.

Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Beiträge von: Horst Schuhmacher, J. Lawrence Guntner (u.a.) Reinbek bei Hamburg: rororo. 1992.

Clam Martinic, Georg: *Österreichisches Burgenlexikon. Burgen und Ruinen, Ansitze, Schlösser und Palais*. 3. Auflage. Linz: Landesverlag. 1994.

DEHIO - Handbuch: *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich. nördlich der Donau*. Bearbeitet von Evelyn Benesch, Bernd Euler-Rolle (u.a.). Beiträge von Géza Hajós, Horst Richard Huber (u.a.) Wien: Verlag Anton Schroll & Co., 1990.

Hartnoll, Phyllis und Found, Peter (Hg.): *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Oxford, New York: Oxford University Press. 1992.

Kraif, Ursula (Red.): *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 4., aktualisierte Auflage. Herausgegeben und bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, u.a.: Dudenverlag, 2007.

3.1.2.2. Produktionsbegleitendes schriftliches Material:

Strichfassung vom 30.4.2007: *Was ihr wollt*. Shakespeare auf der Rosenberg. Erarbeitet von: Waechter, Weisert, Schwarz, Brady, Wieder.

Programmheft: *Was ihr wollt*. Shakespeare auf der Rosenberg. Mit Texten von: Weisert, Wieder und Draudt. Vorwort von Dr. Erwin Pröll und Alexander Waechter, 2007.

3.2. Online Quellen:

Cox, Lee Sheridan: *Queries and Notes. The Riddle in Twelfth Night*. Shakespeare Quarterly, Vol. 13, No.3. (Summer 1962), p. 360.
<http://home.uchicago.edu/~jorgea/untitled%20folder/Riddle%20night.pdf>.
Zugriff am: 26.8.2008.

Wissenswertes über das Renaissanceschloss Rosenberg. Webseite entstanden als Maturaprojekt der Höheren Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Horn. Layout und Design: Christina Soucek und Maria Mies. www.rosenburg.at. Zugriff am: 2. Juli 2008.

Offizielle Homepage der Shakespeare Festspiele auf der Rosenberg. Layout und Design: Karin Juran. www.shakespeare-festspiele.at. Zugriff am: 4. August 2008.

Giese, Loreen: *Malvolio's yellow stockings. coding illicit sexuality in early modern London*. Medieval & Renaissance Drama in England. Volume 19. New York: AMS Press. 1. 1. 2006. S. 235 – 246.
http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-28881464_ITM. Zugriff am: 9. August 2008.

Jaeger, Renate: *Was ihr wollt*. William Shakespeare und der Rest ist Schweigen. http://www.william-shakespeare.de/zusammenfassungen/zs_wollt.htm. Zugriff am: 3. September 2008.

N.N.: Antiqbook. Online Plattform für antike Bücher. USA.
<http://www.antiqbook.com/boox/tbl/27128.shtml>. Zugriff am: 7. November. 2008.

ORF Niederösterreich Kulinarium. Prominente kochen und erzählen. Alexander Waechter. Erfolgreicher Neffe eines berühmten Onkels. <http://noe.orf.at/magazin/daheiminnoe/kulinarium/stories/12948/>. Zugriff am: 23.9.2008.

Sylvia Still (Geschäftsführerin): Art Directory GmbH. das Informationsportal für Kunst und Kultur. Biografie zu Francesco Petrarca. München. <http://www.francesco-petrarca.de/>. Zugriff am: 22. August 2008.

Theater in der Josefstadt: Ensemblemitglied Alexander Waechter. Copyright: Theater in der Josefstadt Betriebs ges.m.b.H. Grafikdesign: Penthouse Perfection. Programmierung: Qualysoft. <http://www.josefstadt.org/Theater/Ensemble/Schauspieler/Waechter.html?type=Schauspieler>. Zugriff am: 23. September 2008.

3.3. Mediographie:

Shakespeare in Love. 1999 USA, Großbritannien; Regie: John Madden. Drehbuch: Marc Norman, Tom Stoppard. 119 Minuten. DVD. Dolby, Surround Sound, Wide Screen. 16:9. Universal Pictures.

Was ihr wollt. Regie: Alexander Waechter. Shakespeare auf der Rosenberg. Videomitschnitt von Nicole Bokr. Aufnahmen der Aufführung vom 22.7.07 und 5.8.07. Inklusive einer Rede des Regisseurs zu Inszenierung und Inhalt. Dauer: 1:51.

Was ihr wollt. Regie: Alexander Waechter. Shakespeare auf der Rosenberg. TV-Regie: Piotr Szalza. Redaktion: Johanna Zwerenz. ORF Niederösterreich. Aufgezeichnet am 19.7.2007 und 20.7.2007, Fernsehausstrahlung am 13.07.2008. ORF 2 um 9.30. Dauer: 60 min.

3.4. Abbildungsverzeichnis:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Schloss Rosenberg. Shakespeare auf der Rosenberg. Foto der Regiemitarbeit.

Abb. 2: Queen Elizabeth. the Ermine portrait. (by courtesy of The Marquess of Salisbury) In: Gibson, Joy Leslie: *Squeaking Cleopatras. The Elizabethan Boy Players*. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2000. Abb.5.

Abb. 3: Queen Elizabeth. the Iris or Rainbow portrait. (by courtesy of The Marquess of Salisbury) In: Gibson, Joy Leslie: *Squeaking Cleopatras. The Elizabethan Boy Players*. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2000. Abb.6.

Abb. 4: Gesten. Gestures from John Bulwer's *Chirologia or the Naturall Language of the Hand*. London: 1644. In: Gibson, Joy Leslie: *Squeaking Cleopatras. The Elizabethan Boy Players*. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2000. Abb.7.

Abb. 5: Plakat. Shakespeare auf der Rosenberg 2007. <http://www.shakespeare-festspiele.at/2007/>. Zugriff: 5.9.2008

Abb. 6: Shakespearebühne. eigene Grafik nach Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Fink, 2001. S. 42.

Abb. 7: Sitzplan des Theaterzeltes von Shakespeare auf der Rosenberg. www.shakespeare-festspiele.at/kartenverkauf.html. Zugriff: 4.8.2008.

Abb. 8: verspiegeltes Netz. Die beleuchtete Bühne. Shakespeare auf der Rosenberg. Foto der Regiemitarbeit.

Abb. 9: Verzweigungsdiagramm zur Figurencharakterisierung. In: Manfred Pfister: *Das Drama*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001 S.252.

Abb. 10: Figurenrelationen leicht abgeändert nach Jan Kott. In: *The Gender of Rosalind. Interpretations: Shakespeare, Büchner, Gautier*. Translated by Jadwiga Kosicka and Mark Rosenzweig. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992. S. 17.

Abb. 11: Robert Herzl in der Maske von Anonymus des Seemanns für die Produktion von *Was ihr wollt* – Shakespeare auf der Rosenberg. Foto der Regiemitarbeit.

Abb.12: Cesaria und Olivia: Markus Mössmer in der Maske des Cesario und Robert Herzl als Olivia für die Produktion von *Was ihr wollt* – Shakespeare auf der Rosenberg. Foto der Regiemitarbeit.

4. Anhang:

4.1. *Inszenierungsdaten*

Titel: *Was ihr wollt*

Twelfth Night or What You Will

Textfassung für die Rosenberg auf Grundlage der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel.

Probenzeitraum: Mai und Juni 2007

Premiere: 29. Juni 2007

Vorstellungen: Fr und Sa 20h, So 18:30h bis inklusive 5. August

Vorstellungsfrei: Sa, 7. Juli

ORF Aufzeichnung: Do 19. Juli

Ort: Turnierhof auf dem Renaissanceschloss Rosenberg

Aufführungsdauer: 1h 50 min

4.2. *Leading Team:*

Intendanz, Produktion und Regie: Alexander Waechter

Regiemitarbeit: Katharina Schwarz

Regieassistenz: Fiona Brady

Dramaturgie: Jürgen Weisert

Dramaturgieassistenz: Theresa Wieder

Bühnenbild: Gudrun Lenk-Wane

Kostüm: Angelika Klose

Kostümassistenz: Agnes Hamwas

Technische Leitung: Nicole Bokr

Lichtdesign: Dulcinea Jan

Lichttechnik: Severin Mahrer

Sounddesign: Michael Schmidt

Soundtechnik: Stefan Bernreitner

Puppenbau: Stefan Gaugusch
Perkussion: Georg Chvatal
Garderobe: Veronika Brandt
Puppentraining: Dana Proetsch
Grafik: Karin Juran
Produktionsfotografie: Moritz Schell
Webdesign: Heinz Duschaneck
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Nina Moebius

4.3. *Besetzung:*

Viola *ein Edelfräulein:*
Cesario *ihre Verkleidung:*
Sebastian *ihr Zwillingsbruder:* Markus Mössmer

Olivia *eine reiche Gräfin:*
Antonio *ein Piratenkapitän:*
Anonymus *ein Seemann:* Robert Herzl

Malvolio *ein Haushofmeister:* Christian Strasser
Orsino *ein Herzog:* Michael Smulik
Marie *ein Narr:* Claudia Kottal
Marotte *eine Puppe*
Sir Toby Rülps *ein saufender Verwandter:* Georg Schubert
Sir Andy Bleichenwang *sein Saufkumpan:* Clemens Matzka
Siamesische Zwillinge: Florian Schuhmann und Richard Zecha

4.4. *The Story of Twelfth Night*

Viola und ihr Zwillingsbruder Sebastian erleiden auf hoher See Schiffbruch. Glück und Zufall bringen beide heil an die Küste von Illyrien, jedoch getrennt und beide glauben der Andere sei ertrunken. Viola beschließt sich als Page Cesario zu verkleiden – also ihren verloren geglaubten Bruder nachzuahmen - und in den Dienst von Herzog Orsino zu treten. Der edle Herzog sendet Viola/Cesario zum Haus der Gräfin Olivia um für ihn um ihre Hand zu werben, aber die schöne Olivia verfällt dem

Charme des vermeintlichen Jungen. Erschwerend kommt hinzu, dass sich Viola/Cesario unterdessen in den stolzen Herzog verliebt hat.

Nun strandet auch Sebastian an Illyriens Küste; gerettet vom Schiffshauptmann Antonio, der im Krieg gegen die Galeeren des Herzogs Dienste tat und deswegen unerkant bleiben möchte.

Malvolio, Olivias Haushofmeister, missfallen die anderen Bewohner des gräflichen Haushaltes – Sir Toby Belch, dessen Freund Sir Andrew Aguecheek und der Narr Feste angetrieben vom scharfzüngigen Einfallsreichtum Marias, Olivias Kammermädchen. Die Drei planen den Untergang des eitlen Puritaners Malvolio, der nach dem Höheren strebt – zur anmutigen Olivia. Die drei Gesellen lassen ihm einen fingierten Liebesbrief zukommen, indem er die Handschrift seiner Lady Olivia zu erkennen glaubt. Durch den Brief erhält er Anweisung gelbe Strümpfe zu tragen, die Kniegürtel kreuzweise zu binden und in Olivias Gegenwart stets zu Lächeln, was er in seinem blinden Karrierestreben und zum Spott aller Anwesenden auch ausführt. Noch nicht genug der Belustigung, Maria, Toby, Andrew, Fabio und der Narr Feste sperren Malvolio ins Finstere und treiben ihn damit an die Grenze seiner Zurechnungsfähigkeit. Erst dann wird Malvolio aus seinem dunklen Gefängnis befreit und ist in seinem letzten Abgang bereit sich an der ganzen Rotte zu rächen.

Unterdessen trifft Olivia auf Sebastian und hält ihn für den hartnäckig abweisenden Cesario. Sebastian lässt sich aber auf die Reize Olivias ein und eine standesgemäße aber geheime Hochzeit findet statt.

Weitere Verwechslungen durch die große Ähnlichkeit des Zwillingspaares treten auf. Zwei Duelle werden geführt und Antonio der Viola in der Verkleidung des Cesario rettet, weil er in ihm Sebastian zu erkennen glaubt, bringt sich dadurch selbst in Gefahr und wird gefangen genommen. Er nennt den Namen des verstorbeneglaubten Sebastians und in Viola wächst die Hoffnung ihr Bruder könnte noch am Leben sein.

Im letzten Akt eskalieren die Verwechslungen. Orsino erfährt von der geheimen Hochzeit und glaubt sich von seinem Pagen hintergangen und „will sein zartgeliebtes Lamm entseelen, um einer Taube Rabenherz zu quälen“. Endlich taucht Sebastian der echte Bräutigam auf und die Zwillingsgeschwister können sich in die Arme schließen. Die wahren Identitäten können aufgeklärt werden und Orsino entdeckt seine Liebe zu Viola und bittet sie um ihre Hand.

4.5. Main Facts

Folgende Angaben sind teilweise gekürzt und ins Deutsche übersetzt aus der englischen Shakespeare Sammelausgabe *The RSC Shakespeare*³⁰³ herausgegeben von Jonathan Bate und Eric Rasmussen Seite 649 übernommen.

Herkunft:

Shakespeare entlehnt den Großteil der Charaktere und den Haupterzählstrang von Barnaby Riche's *Apolonius und Silla* aus *Riche his Farewell to Military Profession* aus dem Jahr 1581. Das Motiv des Pagen in cross-dressing der für seinen/ihren Herren (in den sie selbst verliebt ist), um eine Lady wirbt, ist in vielen italienischen Komödien traditionell. Das anonyme italienische Stück *Gl'Ingannati* = *die Betrogenen* wird immer wieder als ursprüngliche Quelle für *Twelfth Night* genannt. Dabei handelt es sich um ein sehr obszönes Stück das von The Academy of the Thunderstruck 1537 in Siena aufgeführt wurde. Die Verwechslung der Zwillinge ist einerseits von Plautus *Menaechmi* und andererseits von Shakespeares eigener *The Comedy of Errors* entlehnt. Für den Sir Toby und Malvolio Plot gibt es keine klare Quelle.

Die qualitative Auflistung der Rollen: (prozentueller Anteil der Zeilen/ Anzahl der Reden in Zeilen/ Anzahl der Auftritte)

Sir Toby Belch (13%/152/10),
Viola (13%/121/8),
Olivia (12%/118/6),
Feste (12%/104/7),
Malvolio (11%/87/7),
Orsino (9%/59/4),
Sir Andrew (6%/88/8),
Maria (6%/59/6),
Sebastian (5%/31/5),
Fabian (4%/51/4),
Antonio (4%/26/4).

³⁰³ Vollständige Angabe siehe Literaturverzeichnis.

Verhältnis von Vers und Prosa:

40% Vers und 60% Prosa

Druck:

Der originale Text von *Twelfth Night* geht auf die erste Gesamtausgabe der Shakespearedramen genannt *Folio* aus dem Jahr 1623 zurück. Vermutlich von einer handschriftlichen Kopie übernommen ist der Text ungewöhnlich fehlerfrei.

4.6. Abstract

Im elisabethanischen Zeitalter hatte das Theater viele Gegner, vor allem auf Seiten des Puritanischen Klerus. Frauen war es untersagt Theater zu spielen. So gerieten die Knaben in den Frauenrollen - die sogenannten boy actors - ins Kreuzfeuer der Diskussion. Von 1642 bis 1660 waren die Puritaner an der Macht und die Theater wurden komplett geschlossen. Erst unter Charles II wurden die Theater wieder geöffnet, neu dabei waren nun auch Schauspielerinnen.

Lange Zeit geriet die boy actor - Tradition in Vergessenheit oder wurde lediglich als eine Art Notnagel interpretiert. Es dauerte einige Jahrhunderte bis der besondere Reiz der boy actors wieder erkannt wurde und zwar in den Rollen, die ihnen von den Dramatikern exakt auf den Leib geschrieben wurden.

Wie diese Arbeit zeigt ist *Was ihr wollt* oder die *Zwölfte Nacht* eines dieser Stücke dessen Bedeutungsfülle sich erst durch die männlich besetzte Frauenrollen ausschöpfen lässt.

Es gab Inszenierungen von *WAS IHR WOLLT*, in denen Sebastian und Viola von ein und derselben Person gespielt wurde. Das scheint die einzig richtige Lösung, selbst wenn die konsequente Durchführung einen durchaus konventionellen Ablauf des Epilogs mit sich brächte. Es genügt aber nicht, daß Cesario-Viola-Sebastian von einer Person gespielt werden. Diese Person muß ein Mann sein. Nur in diesem Fall wird das wirkliche Thema von Illyrien zum Durchbruch kommen: das erotische Delirium oder die Metamorphosen des Geschlechts.³⁰⁴

Diesem Gedankengang Jan Kotts beipflichtend, inszenierte Alexander Waechter im Jahre 2007 im Zuge der Shakespearefestspiele auf der Rosenberg die Komödie *Was ihr wollt*. Die zwei großen Frauenrollen - Viola und Olivia – ließ der Regisseur von jungen Männern spielen, so wie es bereits zu Shakespeares Zeiten praktiziert wurde.

Diese Arbeit geht mit der Frage um, wie es sein kann, dass im 21. Jahrhundert - das von sich selbst behauptet sexuell aufgeschlossen zu sein - männlich besetzte Frauenfiguren in einer Shakespeareinszenierung als Provokation empfunden werden. Entspricht dies womöglich sogar der originären Intention des Stückes?

³⁰⁴ Jan Kott: *Shakespeare heute*. 1970. S. 262.

4.7. Lebenslauf

geboren 1984 in Salzburg, Österreich.

Schulbildung:

Juni 2002: Erfolgreicher Maturaabschluss des Bundesoberstufenrealgymnasiums in Neumarkt a. W. / Musischer Zweig.

Arbeit:

2002 – 2003: Backoffice im Bereich Customer Service / Playstation. Sony DADC Thalgau und Anif.

Praxis:

April – Oktober 2007: Dramaturgieassistentz bei *Was ihr wollt* Shakespeare auf der Rosenburg.

September – Oktober 2007: Regieassistentz bei *Glück im 21. Jahrhundert* TAG – Theater in der Gumpendorferstraße.

Studium:

Seit Oktober 2003: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Schwerpunkte: Theatergeschichte, polnisches Drama, frühe linke Filmbewegungen und österreichische Unterhaltungskultur.