

**FREIBURGER LITERATURPSYCHOLOGISCHE GESPRÄCHE  
JAHRBUCH FÜR LITERATUR UND PSYCHOANALYSE**

**herausgegeben von**

Dominic Angeloch (Frankfurt/M.) · Ortrud Gutjahr (Hamburg)  
Tatjana Jesch (Freiburg) · Helga Kremp-Ottenheim (Freiburg)  
Joachim Küchenhoff (Basel) · Astrid Lange-Kirchheim (Freiburg)  
Wolfram Mauser (Freiburg) · Joachim Pfeiffer (Freiburg)  
Carl Pietzcker (Freiburg) · Petra Strasser (Freiburg)

Freiburger Arbeitskreis Literatur und Psychoanalyse e.V.  
Freiburg im Breisgau

**FREIBURGER LITERATURPSYCHOLOGISCHE GESPRÄCHE  
JAHRBUCH FÜR LITERATUR UND PSYCHOANALYSE  
BAND 37**

**WILLIAM SHAKESPEARE**

herausgegeben von

Dominic Angeloch  
Astrid Lange-Kirchheim  
Carl Pietzcker

Königshausen & Neumann

Beratende Mitglieder des Arbeitskreises:  
Prof. Dr. Heinrich Deserno, Dr. Annegret Mahler-Bungers,  
Prof. Dr. Walter Schönau, Prof. Dr. Wolf Wucherpennig

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2018  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
Umschlag: skh-softics / coverart  
Umschlaggestaltung: Sebastian Lange (Freiburg)  
nach Jean Dominique Ingres: *Cedipe et le sphinx* (1808–1827), Musée du Louvre, Paris  
Alle Rechte vorbehalten  
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-8260-6411-1  
[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.libri.de](http://www.libri.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Vorwort

Die *Freiburger literaturpsychologischen Gespräche* sind ein Forum für alle, die Literatur und den Umgang mit ihr psychoanalytisch untersuchen und die dazu geeigneten Verfahren wie auch deren Voraussetzungen reflektieren.

Der vorliegende 37. Band enthält – neben einer Reihe von Rezensionen – die Beiträge, die auf der psychoanalytisch-literaturwissenschaftlichen Arbeitstagung zum Thema *Shakespeare* vom 15. bis 17. Juni 2017 in Freiburg vorgestellt und diskutiert wurden.

William Shakespeares reiches Werk führt uns auch zurück zu den Anfängen der Psychoanalyse: Bereits in der *Traumdeutung* reflektierte Freud mit Hilfe von Shakespeares *Hamlet* die historische Veränderung der menschlichen Psychostruktur, »das säkulare Fortschreiten der Verdrängung im Gemütsleben der Menschheit«. Bei der Entdeckung des »Grundkomplexes der Neurosen«, des Ödipuskomplexes, halfen Freud nicht nur die griechische Tragödie, sondern auch die Einblicke in das menschliche Seelenleben, welche die Tragödien Shakespeares eröffnen.

Shakespeares Dramen wurden immer wieder zu wichtigen Quellen und Inspirationen für Freuds Schaffen. Neben den Tragödien wie *König Lear*, *Othello*, *Julius Cäsar* oder den Historien wie *Richard III.* interessierten ihn auch Shakespeares Komödien; so diente ihm das »Motiv der Kästchenwahl« in Shakespeares *Kaufmann von Venedig* als Grundlage für eine kulturwissenschaftliche Mytheninterpretation, die die Analogie von Mythos, Traum und Dichtung aufzeigt.

Die große Bedeutung, die Freud dem englischen Dramatiker und Dichter zuschreibt, hat auch in der Folgezeit immer wieder Autoren inspiriert, über das Verhältnis von Psychoanalyse und Shakespeare nachzudenken. 1964 etwa erschien Norman N. Hollands Studie *Psychoanalysis and Shakespeare*, dem in neuerer Zeit die von Lacan beeinflusste Arbeit von Philip Armstrong *Shakespeare in Psychoanalysis* (2001) folgte. Shoshana Felman (1977) untersuchte »the inter-implication of Shakespeare and psychoanalysis«; Valerie Traub (1992) analysierte die Effekte patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen auf die weiblichen Figuren in Shakespeares Dramen.

Eine unerschöpfliche Quelle für immer neue Analysen und Interpretationen sind die Werke Shakespeares nicht nur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht, sie stellen ebenso eine Herausforderung für die psychoanalytische Literaturkritik dar, die sich seit langem an den Widersprüchen, der Vieldeutigkeit und Abgründigkeit seiner Texte abarbeitet. Shakespeares Stücke eröffnen »a mind-created world [...] but a complete one, parallel to the one we know« – wie Kurt R. Eissler in seinem *Discourse on*

*Hamlet and HAMLET. A Psychoanalytic Inquiry* (1971) schreibt –, eine Welt, in der »the vicissitudes of human life appear to be compressed into [...] solid and meaningful forms«.

Eines der Ziele der Shakespeare-Tagung des *Freiburger Arbeitskreises Literatur und Psychoanalyse* war es, Zugänge zu Shakespeares Werk zu finden, die auf der bisher geleisteten Arbeit psychoanalytisch orientierter Interpretation aufbauen und sich an zeitgenössischen Theorien und Fragestellungen messen können. Die Ergebnisse zeigen unseres Erachtens, wie sehr es sich lohnt, das psychoanalytisch orientierte Nachdenken über Shakespeares Werk weiterzutreiben.

Der Pädagogischen Hochschule Freiburg und der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg danken wir für ihre Unterstützung bei der Vorbereitung und Durchführung der Tagung, Laura Hagen für ihre Hilfe bei der redaktionellen Bearbeitung der Rezensionen, Agnes Katzenbach für die Lektorierung der Manuskripte, Judith Wilson für die Übersetzung der Abstracts und Angelika Arnold für die zuverlässige Herstellung der Druckvorlage.

Die Herausgeber

## Inhaltsverzeichnis

|  |     |
|--|-----|
| <b>Abstracts</b>   | 11  |
| <b>Ulrike Prokop</b><br>Helden und Händler – Die Struktur der Tragödie <i>Othello</i>  | 23  |
| <b>Martin von Koppenfels</b><br>Alptraum und Geschichte: <i>Richard III</i>  | 71  |
| <b>Joachim Küchenhoff</b><br>Negativität und Sprache in <i>King Lear</i>   | 105 |
| <b>Therese Steffen</b><br>»War Hamlet im Schlafzimmer?« Texterschließung in Shakespeares Œuvre   | 129 |
| <b>Galina Hristeva</b><br>Ernest Jones und die »Sphinx«. Jones als <i>Hamlet</i> -Interpret und Shakespeare-Forscher   | 145 |
| <b>Erika Kittler</b><br>Ophelia und Hamlet: eine transgenerationale Perspektive. Zur Frage der Repräsentation des Nicht-Repräsentierbaren  | 173 |
| <b>Helga Kremp-Ottenheim</b><br><i>Der Widerspenstigen Zähmung</i> . How to Talk About Sex?  | 201 |
| <b>Astrid Lange-Kirchheim</b><br>»I, poor monster« – Zum <i>Gender Trouble</i> in Shakespeares Komödie <i>Twelfth Night, or What You Will</i> ( <i>Zwölfte Nacht, oder Was ihr wollt</i> )                                     | 227 |
| <b>Margarete Berger</b><br>»Laß mal sehn, wie wär's mit sich verlieben?« Assoziationen zu drei berühmten Shakespeare'schen Komödien und ihren nicht minder altersresistenten, zeitweise in Männerhosen versteckten Akteurinnen | 259 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Elisabeth Bronfen</b><br>Shakespeare seriell gedacht: Erinnern, Wiederholen,<br>Durcharbeiten   | 293 |
| <b>Carl Pietzcker</b><br>Das dreiundsiebzigste Sonett. Zum Poetischen als Erfahrung  | 321 |
| <b>Timo Storck</b><br>Zur Frage der Komplex-ität von Freuds Literaturverwendung<br>am Beispiel von Shakespeares <i>Hamlet</i> . Vorschläge zur kultur-<br>psychoanalytischen Methode   | 345 |
| <b>Dominic Angeloch</b><br>»Can't you spell Art?« Wilfred Bions »literary turn« und<br>Shakespeare   | 367 |
| <b>REZENSIONEN</b>   |     |
| Redaktion: <b>Astrid Lange-Kirchheim</b>   |     |
| Carolyn E. Brown: <i>Shakespeare and Psychoanalytic Theory</i><br>(Carl Pietzcker)   | 397 |
| Ute Hartmann: <i>Konstruktion und Vermittlung des Begebens.</i><br><i>Bildungswissenschaftliche Studie zu Shakespeares »Sommernachts-</i><br><i>traum«</i> (Rolf Löchel)   | 404 |
| Andreas Mayer: <i>Sigmund Freud zur Einführung</i> (Achim Würker)  | 409 |
| E. James Lieberman: <i>Otto Rank. Leben und Werk</i> und E. James<br>Lieberman/Robert Kramer (Hg.): <i>Sigmund Freud und</i><br><i>Otto Rank. Ihre Beziehung im Spiegel des Briefwechsels</i><br><i>1906–1925</i> (Ortrud Gutjahr) | 412 |
| Stefan Goldmann (Hg.): <i>Berühmte Fälle aus dem »Magazin zur</i><br><i>Erfahrungsseelenkunde«.</i> Eine Anthologie (Walter Schönau)   | 419 |
| Bianca Sukrow: <i>Der Fall des Falles. Literarische Phänomene in</i><br><i>psychiatrischen, neurowissenschaftlichen und autobiografischen</i><br><i>Fallgeschichten</i> (Maren Scheurer)   | 422 |

|  |     |
|--|-----|
| Günther Bittner: <i>Das Unbewusste – die »große Unbekannte X«.</i><br><i>Sinn und Grenzen arkanischer Diskurse in der Psychoanalyse</i><br>(Helmwart Hierdeis)                       | 426 |
| Karola Brede (Hg.): <i>Psychoanalytische Erfahrung und Kulturanalyse</i><br>(Achim Würker)   | 431 |
| Dagmar von Hoff/Brigitte E. Jirku/António Sousa Ribeiro/Simonetta<br>Sanna (Hg.): <i>Einschnitte. Signaturen der Gewalt in textorientierten</i><br><i>Medien</i> (Katja Holweck)     | 436 |
| Tilmann Moser: <i>Kleine politische Texte</i> (Helmwart Hierdeis)  | 439 |
| Leonie Süwolto: <i>Altern in einer alterslosen Gesellschaft. Literarische</i><br><i>und filmische Imaginationen</i> (Stephanie Kroesen)  | 444 |
| Helmwart Hierdeis (Hg.): <i>Austauschprozesse: Psychoanalyse und</i><br><i>andere Humanwissenschaften</i> (Volker Fröhlich)  | 447 |
| Achim Geisenhanslücke: <i>Die Sprache der Liebe. Figurationen der</i><br><i>Übertragung von Platon zu Lacan</i> (Joachim Küchenhoff)   | 458 |
| Torsten Hoffmann: <i>Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in</i><br><i>der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts</i><br>(Joachim Küchenhoff)                                     | 461 |
| Klara Groß-Elixmann: <i>Poetologie und Epistemologie. Schreibstrategien</i><br><i>und Autorschaftskonzepte in Arthur Schnitzlers medizinischen</i><br><i>Texten</i> (Vanessa Höving) | 464 |
| Thomas Wortmann/Sebastian Zilles (Hg.): <i>Homme fragile.</i><br><i>Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und</i><br><i>Thomas Mann</i> (Rolf Löchel)                     | 468 |
| Jan Philipp Reemtsma: <i>Schriften zur Literatur</i> , 3 Bde.<br>(Thomas Wortmann)   | 473 |
| Karin Nohr/Sebastian Leikert (Hg.): <i>Zum Phänomen der Rührung</i><br><i>in Psychoanalyse und Musik</i> (Petra Strasser)  | 477 |
| Andreas Hamburger (Hg.): <i>Frauen- und Männerbilder im Kino.</i><br><i>Genderkonstruktionen in »La Belle et la Bête« von Jean Cocteau</i><br>(Helmwart Hierdeis)                    | 478 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Kurztangaben</b> zu den Autorinnen und Autoren dieses Bandes   | 485 |
| <b>Anschriften</b>  | 491 |
| <b>In eigener Sache:</b> <i>Freiburger literaturpsychologische Gespräche.</i><br><i>Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse</i>      | 495 |
| <b>Rückschau:</b> <i>Freiburger literaturpsychologische Gespräche.</i><br><i>Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse</i> , Bde. 1–36 | 499 |

## Abstracts

**Ulrike Prokop**

**Helden und Händler – Die Struktur der Tragödie *Othello***

An den Szenen der Realitätsverrückung, die Jago mit Othello betreibt – das sind jene Szenen, die das Stück bis heute aktuell halten –, wird gezeigt, wie subjektive Bedeutung aus Zeichendeutung konstruiert wird. In seiner Liebe fühlt sich Othello vertraut mit der Geliebten und seiner selbst sicher – und dennoch ist es möglich, dass seine Gefühlsgewissheit zerstört wird. Alles kann auch anders gedeutet werden, alles könnte auch anders sein. So wird der Liebesbeweis Desdemonas für Othello ebenso tauglich zum Beweis des Gegenteils. Man kann die Tragödie *Othello* als Auseinandersetzung mit der säkularen Welt lesen. Im Experimentalcharakter der Prüfung der Sinneswahrnehmungen liegt die Auseinandersetzung mit Grundprämissen der Aufklärung: durch Beobachtung zur Wahrheit. In den zwischenmenschlichen Beziehungen wird das hier auf schreckliche und komische Art ad absurdum geführt.

Heroes and Traders – The Structure of the Tragedy *Othello*

The scenes in which Iago manipulates Othello's perception of reality – these are the scenes that have continued to ensure the play's relevance – show how subjective meaning is constructed through the interpretation of signs. In his love Othello feels familiar with his beloved and sure of himself, and yet his emotional surety can still be destroyed. Everything can be interpreted differently; everything could indeed be different. Thus the evidence of Desdemona's love for Othello could just as well serve as proof of its opposite. The tragedy *Othello* can be read as a critical engagement with the secular world. In the experimental character of the testing of sensory perception, the play engages with a fundamental premise of the Enlightenment: the possibility of reaching truth through observation. In the realm of human relations this is reduced to absurdity in a way that is both terrible and humorous.

**Martin von Koppenfels**

**Alptraum und Geschichte: *Richard III***

Die Gattung der Tragödie stellt einen Ort dar, an dem die westliche Kultur die Annäherung an die Erfahrung des Alptraums sucht. Dies wird in

Suerbaum, Ulrich: *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart 1989.  
 Winnicott, Donald W.: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1973.  
 Woolf, Virginia: *Orlando. Eine Biographie*, Berlin 2015 (Orig. 1928).

Elisabeth Bronfen

## SHAKESPEARE SERIELL GEDACHT: ERINNERN, WIEDERHOLEN, DURCHARBEITEN

Eine Nebenbemerkung von Jan Kott in *Shakespeare, Our Contemporary* dient als Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu einem seriellen Denken in Shakespeares Werk: »Sometimes one has the impression that Shakespeare has in fact written three or four plays and kept repeating the same themes in different registers and keys.«<sup>1</sup> Um eine ästhetische Strategie der Serialität, die Motive früherer Stücke in späteren wieder aufflackern lässt (wenngleich in anderer Stimmlage und Tonart), mit Freuds Gedanken zum Verhältnis von Wiederholung und Erinnerung<sup>2</sup> in Dialog zu setzen, wird im Folgenden die erste von Shakespeare verfasste Komödie, *The Two Gentlemen of Verona*, als Anfang einer Reihe gesetzt, die über *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice* und *Much Ado About Nothing* zur späten Romanze *The Winter's Tale* führt.<sup>3</sup> Das Nachzeichnen dieser thematisch bestimmten Verbindungslinie dient sowohl dazu, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie eine bestimmte narrative Pathosgeste der Liebe – die Wiederholung eines Liebesschwurs als das Wiederholen (oder Zurückholen) einer verworfenen Geliebten, welches einer Zurücknahme ihrer Verwerfung gleichkommt – über eine Variation der mit dieser ersten Komödie installierten Figurenkonstellation jeweils neu verhandelt wird. Zugleich stellt sich die Frage: Wenn die frühe Komödie *The Two Gentlemen of Verona* die späte Romanze *The Winter's Tale* vorwegnimmt, welche Differenzen (*different registers and keys*) lassen sich für jede darauf folgende Umschrift feststellen und was sind die Konsequenzen dieser seriellen Variation?

Die Wiederholung als Akt des erinnernden Durcharbeitens soll also auf zwei Ebenen behandelt werden. Auf der diegetischen Ebene betrifft dies die Bedeutung der Transformation der Liebenden (sowohl emotional als auch die physische Erscheinung der *cross-dressed* Heldin betreffend) für jene Pathosgeste des Begehrens, die über den Umweg der Eifersucht, des Verdachts und der Gewalt schließlich in der von der Gattung der Komödie geforderten Eheschließung mündet. Wie wird über die Doppelung

<sup>1</sup> Jan Kott: *Shakespeare, our contemporary*, London 1965, S. 171.

<sup>2</sup> Sigmund Freud (1914g): *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in: *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 10, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1963, S. 126–136.

<sup>3</sup> Alle Shakespeare-Zitate aus: *The Norton Shakespeare*, based on the Oxford edition, hg. v. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard u. Katharine Eisaman Maus, New York u.a. <sup>2</sup>2008.

von Figuren (was auch eine Selbstdoppelung einschließen kann), wie wird über serielle Handlungen eine konstruktive Wiederholung inszeniert, die zur Wiedergutmachung der Missachtung der Andersartigkeit (des Menschseins) der Frau führt? Eine Missachtung, die die dramatische Handlung überhaupt erst in Gang gesetzt hat. Diese Stücke als eine Reihe zu betrachten bedeutet aber zugleich auf der extradiegetischen Ebene den Blick darauf zu richten, welche Transformationen sich infolge der Wiederholungen von einem Stück zum nächsten ergeben. Von der Ähnlichkeit ausgehend, welche die Stücke miteinander verbindet, gilt es nach den Konsequenzen zu fragen, die sich aus dieser durch den Akt des Lesens erzeugten Verknüpfung ergeben. Heißt serielles Lesen, die dramaturgischen Transformationen in den Vordergrund zu stellen (analog zur emotionalen Transformation, die der Shakespeare'schen Liebesgeste im Kern inneohnt), gilt es nicht nur danach zu fragen, was *The Two Gentlemen of Verona* vorwegnimmt und vorbereitet, sondern rückblickend gedacht: Was lässt sich in dieser ersten Komödie entdecken, wenn man diese in Bezug auf die Umschriften liest, die in *The Winter's Tale*, als letztem Stück in der von mir vorgeschlagenen Reihung, vollzogen werden? Das Spiel an Ähnlichkeiten und Umwandlungen muss grundsätzlich vom Ende der Serie her und zugleich aus der Position der Jetztzeit gedacht werden: der jetzt, nochmals, Lesenden. Das Leseverfahren ist operativ. Shakespeares Stücke seriell zu denken heißt, diese erste Komödie mit dem Wissen um die Wiederholungen und Variationen, welche auf sie gefolgt sind, *wieder* zu lesen, durch die Brille der von diesem Stück ausgehenden Transformationen.

Wenn ich *The Two Gentlemen of Verona* an den Anfang einer Serie setze, die die Verwerfungen und Widerstände im Kern der Shakespeare'schen Paarbildung beleuchtet, dann auch deshalb, weil die romantische Komödie (im Gegensatz zur Tragödie und den Historien) als Gattung der Heldinnen begriffen werden kann. Die weiblichen Figuren in den Brennpunkt zu rücken, erlaubt einer nachträglich Lesenden, jenen ironischen Blick auf die Wankelmütigkeit der romantischen Helden nachzuzeichnen, den Shakespeare selber von Stück zu Stück kritischer gestaltet. In *A Midsummer Night's Dream* kreist diese Transformationskraft um die Austauschbarkeit der Liebesobjekte, in *The Merchant of Venice* um die an dem wiederholten Schenken eines Ringes verhandelte Untreue, in *Much Ado About Nothing* um den vorschnellen Verdacht des Helden und schließlich in *The Winter's Tale* um den Scheintod der zu Unrecht verleumdeten Heldin. Die von Stück zu Stück wandernde Pathosgeste der Liebe betrifft das Verhältnis von Verwerfung und Erinnerung. Die geglückte Paarbildung ist, wie Stanley Cavell<sup>4</sup> dies für Hollywoods *sophisticated comedies*

herausgearbeitet hat, eine *remarriage*, eine Wiederholung, welche den Verlust der Geliebten, die Trennung des Paares voraussetzt. Erst das Durcharbeiten jenes Widerstands, der dem ersten Liebesschwur bereits inneohnte/nach inneohnt, ihn vielleicht sogar bedingte, kann dazu führen, dass die Liebenden sich nicht als narzisstische Erweiterungen ihrer selbst wahrnehmen. Erst in der Wiederholung des Schwurs, nachdem das Paar zueinander *zurück*gefunden hat, können sie einander als getrennte, unabhängige Subjekte anerkennen. Die *different registers and keys*, in denen die Stücke diese narrative Liebesformel durchspielen, machen eine konzeptuelle Transformation lesbar.

Steht somit die Verwerfung der Geliebten und deren Wiederfinden auf dem Spiel, lässt sich diese Liebesgeste von zwei miteinander verschränkten Seiten beleuchten. Der Wankelmut des Helden – egal ob dieser sich in einem vorschnellen Austausch des Liebesobjekts oder einem ebenso vorschnellen Verdacht gegenüber der Geliebten ausdrückt – bezeugt eine narzisstische Selbstbezogenheit, die einer gänzlichen Vereinnahmung der Anderen gleichkommt. Entweder die Geliebte ist eine perfekte Spiegelung des Helden (und als eine Wiederholung seiner selbst ihm gänzlich gleich) oder sie ist nichts, weil nicht mehr Teil dieser narzisstischen Ökonomie. In beiden Fällen ist sie als eigenständiges Subjekt nicht anwesend. Ihr realer Verlust manifestiert, wie sehr das Begehren des Helden auf einer abwesenden Geliebten basiert. Die resoluten Heldinnen wiederum behaupten sich *mit* einer und *gegen* eine Verdinglichung, derer sie entweder von Anfang an gewahr sind oder aber im Verlauf des Stückes auf schmerzhaft Weise gewahr werden müssen. Sie verkörpern eine Geste des Widerstands gegen den narzisstisch geprägten Widerstand der Helden. Indem sie auf ihrer Eigenständigkeit beharren, wirken sie ebenjener tödlichen Gleichheit entgegen, welche die Heldin anfangs als reine Wiederholung des Helden setzt. Mit ihren Handlungen (selbst dem Verstummen, dem Ohnmachtsanfall) führen sie eine Differenz ein, die die Anerkennung ihrer Separatheit einfordert.

Die widerständigen Heldinnen in den Brennpunkt der Lektüre zu setzen, wirft zugleich ein Schlaglicht auf jene Tauschbeziehung zwischen Männern, infolge deren die Tochter vom Vater an den von ihm designierten Schwiegersohn übergeben wird, aber auch auf die Freundschaft zwischen Männern, die sich über den Austausch der Geliebten ihrer gegenseitigen Loyalität zu versichern hoffen. Auf ein zeichenhaftes Pfand zwischen Männern reduziert, müssen die Heldinnen sich als eigenständige Subjekte ihrer Geschichte durchsetzen. Indem sie sich einerseits im Zuge des Generationenkonflikts gegenüber einem strengen väterlichen Gesetz, andererseits im Zuge des Geschlechterkampfes gegen das sie vereinnahmende Begehren des Geliebten behaupten, erweisen sich diese Heldinnen oft als Komplizinnen ebenjenes symbolischen Systems, welches sie ein-

<sup>4</sup> Stanley Cavell: *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge/MA 1981.

schränkt. Der Eheschwur, der am Ende jeder einzelnen der Komödien *wieder* bezeugt wird, findet nicht nur trotz, sondern auch wegen der Einsicht in die Fehlbarkeit aller drei Positionen statt – der paternalen Autorität, der narzisstischen Verblendung des Geliebten und der sich selbst behauptenden Tochter. Zwar haben die Heldinnen somit nur wenige Möglichkeiten, innerhalb eines paternalistisch kodierten Feldes ihre Subjektposition auszutarieren, aber – und deshalb verstehe ich die Komödie als Gattung der Töchter – eben die Kraft der Transformation, auf der die Liebesgeste basiert, eröffnet ihnen einen kleinen Spielraum.

### Der Anfang der Serie

Die Störung des Gewöhnlichen setzt in *The Two Gentlemen of Verona* mit einer Deklamation des Widerstands ein. »Cease to persuade, my loving Proteus« (1.1.1), erklärt Valentine dem Freund, bei dem er nicht bleiben kann, weil seine Suche nach Ruhm ihn an den Hof des Fürsten von Milan führt. Proteus meint anfänglich, er könne aus Liebe zu Julia ihm nicht dorthin folgen, deutet aber, sowie er sich von seinem Freund verabschiedet hat, in einem Monolog darauf hin, dass diese Leidenschaft als Verwandlung eines früheren Zustandes zu verstehen ist. Der abwesenden Geliebten ruft er zu: »Julia, thou hast metamorphosed me« (1.1.66). Somit nimmt die Heldin eine ambivalente Position ein, ist sie doch nicht nur Ersatz für den Freund, der sich nicht zum Bleiben überreden lässt, sondern auch der Grund für die Trennung der beiden. Der Mann, der sich entschlossen hat, bei ihr zu bleiben, versteht sich seinerseits als durch die Liebe entstellte Doppelung seines früheren Selbst, als jemand, der seine Freunde und alles andere in seinem Leben aus Liebe vernachlässigt (»I leave myself, my friends, and all, for love«; 1.1.63). Wird Julia somit anfänglich als Hindernis zwischen den beiden Freunden eingeführt, stellt sich im Laufe der Handlung nicht nur die Frage, ob sie eine selbstbestimmte Subjektposition für sich behaupten kann, sondern auch, ob es ihr gelingen wird, für die aus ihren Verführungskünsten geborene Liebe einen Vorrang gegenüber der ursprünglicheren Männerfreundschaft einzufordern. Daran hängt zugleich die Frage, welche Paarbildung am Ende der Komödie obsiegt: eine, in der Proteus und Julia sich in ihrer Andersartigkeit anzuerkennen bereit sind und ein geglücktes Gespräch (wie Cavell<sup>5</sup> dies formuliert) *wieder* aufnehmen, oder eine, in der die Liebe zur Frau als Pfand für die Restauration einer Männerfreundschaft dient.

Unterschiedliche Hindernisse dienen dazu, diesen Wettstreit dramaturgisch auszus schmücken. Am augenfälligsten mag hier die Serie an Brie-

fen sein, die den Adressaten nicht (oder nicht ohne Eingriff) erreichen. Den Brief, den Proteus an Julia schickt, nachdem der Freund ihn verlassen hat, will sie zuerst nicht annehmen, versteht sie ihn doch als törichten Liebesbeweis. Bald allerdings wird sie von einer ebenso närrischen Reue überfallen, zwingt alsdann die Zofe Lucetta, ihr den Brief doch zu überreichen, um ihn anschließend, als Beweis für ihr vermeintliches Desinteresse, zu zerreißen, sodass sie am Schluss nur Fragmente des Liebeschwures, den der Brief enthielt, entziffern kann. Auch von Julia also geht eine Gefühlsambivalenz gegenüber jener Metamorphose aus, die sie in ihrem Geliebten ausgelöst hat; eine Unsicherheit, die ein geglücktes Gespräch zwischen den beiden Liebenden (noch) trübt. Diese Ambivalenz greift Proteus in der folgenden Szene auf, indem er gegenüber seinem Vater behauptet, der Brief, den Julia ihm geschickt hat, sei von Valentine, »Lest he should take exceptions to my love« (1.3.81). Nicht nur imaginiert er ein paternales Verbot, weil er dem Vater seine Liebe zu Julia nicht eingestehen will. Er ersetzt zudem die Geliebte durch ebenjenen Freund, den sie in seinen Fantasien vermeintlich ersetzt hat. Die Transformationsmacht, die Proteus seiner Geliebten zuspricht, bedingt als Gegenkraft die Austauschbarkeit der Geliebten und des Freunds, der ihn verlassen hat.

Im zweiten Akt drängt Valentine seiner neu entdeckten Geliebten Silvia seinerseits einen Liebesbrief auf, den anzunehmen sie sich aber weigert. Offen spricht sie den narzisstischen Zug dieses Liebesbekenntnisses an, indem sie ihren geheimen Liebhaber darauf hinweist, er selbst sei der eigentliche Adressat des Schriftstückes. Sein närrischer Diener Speed bringt es treffend auf den Punkt: »she hath made you write to yourself« (2.1.136f.). Als Wiederholung des vereitelten Gesprächs zwischen Julia und Proteus lenkt die Szene unsere Aufmerksamkeit auf einen ähnlichen Widerstand: Wird die Geliebte von Valentine als eine Selbstspiegelung (qua Doppelung) oder als eigenständige Person wahrgenommen? Und auch am Hof von Milan wird der strenge Vater in die Serie der Briefe, die ihren Adressaten verfehlen, mit einbezogen. Durch List gelingt es dem Fürsten, Valentine jenen Brief wegzunehmen, mit dem er Silvia von seinem Plan, mit ihr in dieser Nacht aus dem Schloss ihres Vaters zu fliehen, unterrichten wollte. Als Beweis für diese Transgression rechtfertigt der Liebesbrief die Verbannung eines unliebsamen Schwiegersohns und erlaubt vonseiten des Vaters einen Widerstand gegen die Paarbildung. Weil auch Valentine die Geliebte nur als Teil seiner selbst begreift, kommt dieses Urteil – und darin unterscheidet sich die Liebe zur Frau von der Männerfreundschaft – einer imaginierten Hinrichtung seines Selbst gleich. »She is my essence and I leave to be«, erklärt Valentine, »If I be not by her fair influence« (3.1.182f.). An der Kippe zur tragischen Wendung des Liebesgeschehens gibt es vermeintlich nur die Einheit mit Julia oder den

<sup>5</sup> Ebd.

Tod.<sup>6</sup> Der letzte Brief in dieser Serie nimmt die Pointe der ersten Szene auf und lässt diese ins Leere laufen. Als Page verkleidet soll Julia nach ihrer Ankunft am Hof von Milan für ihren treulosen Geliebten um Silvia werben, gibt ihr zuerst einen Brief, nimmt diesen aber sofort wieder zurück und ersetzt ihn durch einen zweiten, den Silvia ihrerseits (die Überbringerin des Briefes unwissentlich nachahmend) zerreißt. Die Differenz, die in diese Szene einer verblendeten Werbung eingeführt wird, besteht darin, dass in diesem Fall die Heldin nicht aus Gefühlsambivalenz handelt, sondern das Zerreißen des Briefes von einer unzweideutigen Klarsicht geleitet ist. Silvia ist sich sicher, dass jeder Brief von Proteus an sie nur »oaths, which he will break« (4.4.122) enthalten kann. Der Umstand, dass die von Proteus verworfene Julia auch diejenige ist, die der Rivalin diesen Brief übermittelt, macht das Ausagieren dieser Wiederholung umso entlarvender.

Als Doppelung der paternalen Position im ersten Akt ist zwar der Fürst von Milan der bössere Störer der Liebe. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass Proteus nur auf Geheiß seines Vaters seine erste Geliebte, Julia, verlässt, um sich seinem Freund Valentine in Milan wieder anzuschließen. Mit anderen Worten, auch wenn unwillentlich, ist der Vater Antonio für die Untreue Proteus' verantwortlich, verleiht somit seinerseits dem Widerstand gegen eine Liebe, die seinen Sohn transformiert hat (»metamorphosed«), Ausdruck. Die Austauschbarkeit der beiden Helden, die eine tragische Note in diese Komödie einführt, wird im zweiten Akt ausagiert, eingerahmt vom Gebot des einen Vaters und dem Verbot des anderen. Hier erscheint der in Liebe zu Silvia verwandelte Valentine als Wiederholung von Proteus, stellt doch sein närrischer Diener Speed nicht nur treffend fest, »you have learned, like Sir Proteus, to wreath your arms, like a malcontent« (2.1.16f.). Er weist auch darauf hin, dass diese Liebe einer Selbstenstellung gleichkommt: »And now you are metamorphosed with a mistress, that when I look on you I can hardly think you my master« (2.1.26f.). Das Spiel der Doppelungen verstärkt die unheimliche Transformationskraft einer auf *fancy* beruhenden Liebe: Proteus und Valentine erscheinen wie Doppelgänger ihrer selbst und zugleich Doppelungen voneinander.

Zugleich stellt die Vervielfältigung des liebesverwandelten Helden auch eine Entleerung dar, welche nicht nur von den beiden närrischen Dienern mit ironischen Kommentaren unterstrichen wird. An der Austauschbarkeit der beiden Helden im Bezug auf das von ihnen geteilte Lie-

<sup>6</sup> Der Diebstahl einer Frau – Valentine will Silvia dem Rivalen Thurio stehlen, Proteus wiederum will sie seinem Freund entwenden – wird von einem der Geächteten im Wald aufgegriffen, der seinerseits gesteht: »Myself was from Verona banishèd / For practising to steal away a lady, / An heir, and near allied unto the Duke« (4.1.44–6).

besobjekt wird diese Aushöhlung einer authentischen Liebe auch ausagiert. Nach der Ankunft seines Freundes bittet Valentine die Geliebte,

[...] Sweet lady, entertain him  
To be my fellow-servant to your ladyship (2.4.97f.).

Mit anderen Worten, es soll in ihren Augen zwischen den beiden Freunden keinen Unterschied geben. Indem er zugleich von Proteus fordert,

Sweet, except not any,  
Except thou wilt except against my love (2.4.147f.),

setzt er Silvia als die einzige Frau, die es anzubeten gilt. Nicht zuletzt also um seinen eigenen Wert in den Augen seines Freundes zu steigern, versichert Valentine seinem Freund, »I will help thee to prefer her, too« (2.4.150). Als von beiden Männern geteiltes Liebesobjekt soll Silvia deren wiederhergestelltes Bündnis befestigen.

Doch Valentine verkalkuliert die Macht seiner Rede und bewirkt bei Proteus eine Transformation, welche nun auch ihn in eine Liebeslogik mit einbezieht, deren Ausschließlichkeit tödliche Züge aufweist. In seinem Monolog gesteht Proteus:

So the remembrance of my former love  
Is by a newer object quite forgotten.  
Is it mine eye, or Valentine's praise,  
Her true perfection, or my false transgression,  
That makes me, reasonless, to reason thus?  
She is fair, and so is Julia that I love –  
That I did love, for now my love is thawed (2.4.187–93).<sup>7</sup>

Der Wankelmut lässt erkennen, wie sehr Proteus einer radikalen Selbstbezogenheit verhaftet ist. Die so plötzlich entfachte Liebe für Silvia hat nicht nur das Auslöschen seiner Erinnerung an seine vorherige Liebe zur Folge. Dass er sich nicht sicher ist, ob sein Blick oder die Worte seines Freundes diesen Liebeswandel vollzogen haben, zeigt zudem, wie sehr auch die Frau, die Julia nun ersetzt, nur die Position eines zeichenhaften Objekts einnimmt, welches sein Begehren wiedergibt. Zugleich entlarvt er mit seiner Rede jenen tödlichen Zirkelschluss, der die Liebe ausschließlich und ausschließend auf den Beweis seiner eigenen Existenz reduziert. Sich wohl bewusst, dass er mit dieser neuen Liebe sowohl Julia als auch Valentine verlieren wird, versichert Proteus sich:

If I keep them I needs must lose myself.  
If I lose them, thus find I by their loss  
For Valentine, myself, for Julia, Silvia (2.6.20–2).

<sup>7</sup> Helena wird ebendieses Denkbild im ersten Akt von *A Midsummer Night's Dream* aufgreifen und damit die serielle Verkettung dieser beiden Stücke aufrufen.

Angelegt wird hier eine vom Skeptizismus geprägte Liebesgeste, die eine zweite Geliebte nicht nur als Selbstvergewisserung setzt (»I find myself«), sondern für diese Selbstfindung einen doppelten Verlust – der ersten Geliebten und des Freundes – voraussetzt. Ist zudem der Schutz gegen einen imaginierten Selbstverlust abhängig von einer Anderen – genauer: von einer Frau, die in dieses Bündnis noch gar nicht eingewilligt hat –, wird unwillentlich sichtbar, dass es sich um eine weitere Wiederholung und kein originäres Selbstverständnis handelt. Es gilt, sich und Silvia über die Verwerfung beider vorhergehender affektiver Bindungen *erst noch* zu finden. Zugleich zeugt die Engführung des Selbst auf eine einzige, den Liebhaber spiegelnde Figur von einem Destruktionswunsch gegenüber all denen, die aus dieser Einheit ausgeschlossen werden müssen, fügt doch Proteus hinzu:

[...] I will forget that Julia is alive,  
Rememb'ring that my love to her is dead,  
And Valentine I'll hold as enemy (2.6.27–9).

Die serielle Struktur des Stückes dient wiederum dazu, diese Liebesformel auszuhöhlen. Valentine ahmt einmal mehr seinen Freund Proteus nach und wiederholt nach seiner Verbannung (wenngleich auch unwissentlich) dessen rhetorische Gleichsetzung seines Selbst mit seinem Liebesobjekt:

And Silvia is my self. Banished from her  
Is self from self, a deadly banishment (3.1.173f.).

Indem vorgeführt wird, dass beide Männer die gleiche Frau als einzigen Garant ihrer Existenz setzen, entlarven sie zugleich jene Unsicherheit, auf der ihre Fantasie beruht. Da ihr Begehren nicht die Frau in ihrer Andersartigkeit betrifft, sondern ihr Wert als Geliebte dem Effekt eines transformierten Blickes zuzuschreiben ist, bleibt jene grundsätzliche Ambivalenz bestehen, die bereits der ersten Metamorphose – Proteus' Hinwendung zu Julia – eingeschrieben war. Mit dem Ende der von mir vorgeschlagenen Serie im Blick lässt sich zugleich festhalten: Angelegt wird ebenjene tragische Logik, die in *The Winter's Tale* einen tödlichen Verdacht aufkommen lässt. Weil die Königin Hermione nicht dem Bild treu ist, das sich ihr Gatte Leontes von ihr gemacht hat, stört die von ihm auf sie projizierte Untreue zugleich die Gewissheit seiner Existenz.

Dieser destruktiven Wiederholung, welche die erste Geliebte durch eine zweite ersetzt, die der Held als mit ihm gänzlich identisch begreift, wird in *The Two Gentlemen of Verona* eine konstruktive Wiederholung entgegengesetzt, die, über den Umweg der Untreue des Helden und seiner Abtötungsfantasie, zum Erinnern qua Rückgewinnen der ersten Geliebten führt. Entscheidend für das Gelingen dieser Restitution ist in diesem Stück der Umstand, dass Silvia sich weder auf den Mann, den ihr Vater für sie ausgesucht hat, einlässt noch auf Proteus, dessen plötzlichen

Liebesrausch sie resolut als Täuschung begreift. Sie unterminiert den seriellen Substitutionsdrang beider Helden, indem sie nicht bereit ist, von dem Mann abzuweichen, zu dem sie sich entschlossen hat. Diese Standhaftigkeit findet im Entschluss Julias, als Page verkleidet ihrem Geliebten nach Milan nachzureisen, eine Entsprechung. Dadurch erscheint nun auch sie als Doppelung ihrer selbst, reist sie doch dezidiert »not like a woman« (2.7.40) und zugleich mit den Absichten einer Frau. Hat sie am Anfang des Stückes ihren Geliebten verwandelt, überträgt sie nun die Macht der Metamorphose auf ihre eigene Person, um in veränderter Gestalt vor den Mann zu treten, der sie für tot erklärt hat, und ihn mit ihrem Liebesanspruch zu konfrontieren. Für Julia ist diese Wiederholung notwendig, weil sie zu leichtgläubig den Schwüren Proteus' geglaubt hat (»His words are bonds, his oaths are oracles, / His love, sincere, his thoughts immaculate« usw.; 2.7.75–7). Eine Anerkennung des Anderen, als Voraussetzung eines geglückten Gesprächs zwischen zwei Eheleuten, heißt in ihrem Fall, die Fehlbarkeit ihres Geliebten, die der transformierte Proteus *vor* ihren Augen (und implizit *für* ihre Augen) ausagiert, mit anzuerkennen. Kurz nach ihrer Ankunft in Milan wohnt dementsprechend Julia einem Streitgespräch zwischen Silvia und jenem unliebsamen Freier bei, der, ohne sie zu erkennen, ihren Tod als Hauptargument für die Legitimität seiner Liebeswerbung einsetzt. Auf Silvias Forderung, Proteus solle zu seiner ersten, besten Liebe zurückkehren, antwortet er:

I grant, sweet love, that I did love a lady,  
But she is dead (4.2.97f.).

Während die närrischen Diener Lance und Speed mit ihren ironischen Kommentaren die Liebeswirrnisse ihrer Herren nachdoppeln, stellt die als Page verkleidete Julia eine Störung des Seriellen dar. Nicht mehr sie selbst, aber auch nicht der Bursche Sebastian, für den sie sich ausgibt, von ihrem Geliebten für tot erklärt, doch nicht begraben (in ihrer Nebenbemerkung hält sie fest: »I am sure she is not buried«; 4.2.100) und somit verworfen und zugleich zurückgekehrt, verkörpert sie mit ihrer Zwittererscheinung eine unheimliche Gestalt, die die Serie an Substitutionen unterbricht und zugleich Heldinnen wie Hero und Hermione im Shakespeare'schen Œuvre vorwegnimmt. Entscheidend an der konstruktiven Wiederholung, welche über Silvias Widerstand *gegen* und Julias Widerstand *zugunsten* des untreuen Proteus verläuft, ist die performative Kraft der leiblichen Gegenwart. Unheimlich ist Julias Anwesenheit, weil sie die Verwerfung durch ihren Geliebten bestätigt und zugleich auch unterminiert. Hat Proteus sie als Objekt seiner Liebe für tot erklärt, erblickt er in Sebastian einen Pagen, dem er sofort sein betrügerisches Liebespiel anvertraut. Als die um ihn kämpfende frühere Geliebte ist Julia also in der entfremdeten Gestalt Sebastians auch anwesend. Wie in allen auf diese

erste Komödie folgenden Verwehlungsgeschichten bleibt offen, ob Proteus sie wirklich *nicht* erkennt oder – aufgrund des Widerstands gegen die Forderung nach Anerkennung, die sie an ihn stellt – *noch nicht* erkennen will.

Um diese konstruktive Wiederholung auszuschnürceln, gibt es neben den Briefen eine zweite Serie an wandernden Requisiten, deren Gabe Liebestreue bezeugen soll und die zugleich ein Verbindungsglied zu den anderen Komödien darstellt. Kurz bevor Proteus und Julia sich trennen, tauschen sie untereinander Ringe aus als Zeichen einer »true constancy« (2.2.8). Wie jedes Verbot eine Überschreitung nicht nur anspricht, sondern voraussetzt, lässt sich auch von dieser Gabe sagen: Als Objekt, an dem die Voraussetzung von Treue festgemacht wird, fordert es regelrecht dazu auf, weitergegeben zu werden, um durch den Treuebruch ebendiesen Schwur auf die Probe zu stellen. Absolute Gewissheit bräuchte keinen Beweis. Gibt alsdann Proteus der verkleideten Julia jenen Ring, den sie ihm einst gab, mit der Bitte, in seinem Namen um Silvia zu werben, bringt diese Gabe die Verworfenen auch wieder mit ins Spiel. Um den Wert des Rings zu unterstreichen, erklärt Proteus: »She loved me well delivered it to me« (4.4.65). Die in die Vergangenheit versetzte Liebe, »she loved me«, lässt ahnen, dass in dem Augenblick, in dem über diese Requisite der Liebesaffekt der verworfenen Frau an die ihr gegenüber bevorzugte Frau übergeleitet werden soll, auch seine Erinnerung geweckt wird. Auf Julias Frage, ob diejenige, von der der Ring stammt (und für deren Leidenschaft er einsteht), womöglich tot sei, antwortet Proteus nun: »Not so. I think she lives« (4.4.67).

Als ausschlaggebend für die serielle Wirkungskraft dieser Liebesrequisiten erweist sich der Umstand, dass für Silvia zwischen Ring und Brief kein Unterschied besteht, weil sie auch den Ring als einen Beweis der trügerischen Absichten Proteus' versteht:

His Julia gave it him at his departure.  
Though his false finger have profaned the ring,  
Mine shall not do his Julia so much wrong (4.4.127–9).

Auch sie bringt somit die Verlassene ins Spiel, verleiht ihr eine unheimliche Gegenwart und artikuliert zudem eine verschwiegene Solidarität mit der anderen Frau. Aus Widerstand gegen den Substitutionsdrang beider Helden weigert Silvia sich, die Wiederholung einer Vorgängerin zu sein. Der Mann, für den sie sich entschlossen hat, ist durch seinen Freund nicht austauschbar. Julia/Sebastian bringt ihrerseits in dem Gespräch, welches auf Silvias Weigerung, den Ring anzunehmen, folgt, eine andere Serialität ins Spiel: das eigene imaginative Einreihen in das Pantheon mythischer Liebesfiguren. Um Auskunft über Proteus' erste Geliebte zu geben, deutet Julia nicht nur wiederholt auf die Ähnlichkeit ihrer beider Erscheinungsbilder hin. Sie ruft auch eine imaginierte Szene auf, in der sie in den

Kleidern ihrer Herrin so perfekt die Rolle der um ihren treulosen Theseus trauernden Ariadne spielte,

That my poor mistress, movèd therewithal,  
Wept bitterly; and would I might be dead  
If I in thought felt not her very sorrow (4.4.162–4).

Die Substitution dieses »Fort-da Spiels« postuliert nicht nur eine Wiederholung zwischen der mythischen Ariadne und Shakespeares Heldin Julia, deren Schicksal es abzuwenden gilt. Die Beschreibung der Empathie, die Sebastians Darbietung in einer imaginierten Vergangenheit auszulösen wusste, soll über die Verschränkung der beiden Figuren (Ariadne und Julia) nun ein ähnliches Mitgefühl in Silvia auslösen. Es bleibt allerdings unklar, wessen Leid (»her very sorrow«) der Zwitter Sebastian/Julia in Gedanken nachempfindet – das der mythischen Ariadne oder das eigene, welches sie sich selbst als Zuschauerin einer imaginierten Theaterszene zuschreibt. Dass Julia zudem als Beweis ihrer eigenen Bewegtheit auf den eigenen Tod verweist (»would I might be dead«), zeigt einmal mehr, wie sehr es hier um ein Spiel der rhetorischen Abtötung und Wiederbelebung geht: In Sebastians Erscheinung kehrt Julia wieder, kraft ihrer Rede, die mythische Ariadne.

In Anbetracht der verstörenden Abschlusszene, die Shakespeare für *The Two Gentlemen of Verona* entworfen hat, lässt sich nach dem Status des Durcharbeitens fragen, das im Zuge der ausagierten Wiederholungen vollzogen worden ist. Von seinem Versteck aus beobachtet Valentine, wie Proteus droht, Silvia, die ihn resolut weiterhin an seine erste Liebe Julia erinnert, zu vergewaltigen. Nachdem Valentine sich zu erkennen gibt, wandelt Proteus ebenso schlagartig wie bei seiner Ankunft in Milan seine Gesinnung und bittet den Freund um Verzeihung. Die erfolgreiche Erinnerung gilt diesem Bündnis, antwortet Valentine doch mit dem schrecklichen Angebot: »All that was mine in Silvia I give thee« (5.4.83). Diese Geste der Verfügung ist grausam nicht nur, weil sie unzweideutig die Freundschaft der Männer gegenüber den Wünschen der betroffenen Frau privilegiert, sondern weil sie dieser somit auch eine eigenständige Stimme abspricht. Tatsächlich wird Silvia, die das Stück hindurch so unerschrocken ihren Willen kundgetan hat, ab diesem Augenblick keinen Satz mehr sprechen. Als hätte es ihr wörtlich die Stimme verschlagen, erduldet sie schweigend eine weitere doppelte Verfügung. Zuerst spricht Valentine dem Rivalen Thurio das Recht ab, sie zu besitzen, dann doppelt der Fürst von Milan nach und willigt endlich in die Hochzeit zwischen Valentine und seiner Tochter ein. Ihr Schweigen allerdings verstärkt diese Eheschließung als Akt der Aneignung, lenkt es doch unsere Aufmerksamkeit darauf, dass diese einer Auslöschung ihrer Subjektivität gleichkommt.

Als sei ihr Widerstandsgeist auf jene Figur überggesprungen, deren Wiederholung zu sein sie sich weigerte, reißt Julia die Szene an sich und

bringt einen weiteren Ring ins Spiel, nämlich den, den Proteus ihr gab, und löst, indem sie ihm zurückgibt, was sie von ihm einst erhalten hat, in ihrem treulosen Geliebten eine weitere Transformation aus, die ihn ebene erste, beste Geliebte, auf die Silvia stets verwiesen hat, endlich *wieder* erinnern lässt:

What is in Silvia's face but I may spy  
More fresh in Julia's, with a constant eye? (5.4.112f.).

Die serielle Liebesgeste scheint ein Ende gefunden zu haben. Durch das Bild Silvias hindurch erkennt Proteus die verworfene Julia, sieht sie erneut (zum ersten Mal) mit einem beständigen Blick. Doch wie Silvias plötzliches Verstummen trübt auch die unheimliche Erscheinung Julias die harmonische Auflösung. Sie bleibt bis zum Schluss als Page verkleidet, obgleich Valentine von ihr behauptet, sie hätte »more grace than boy« (5.4.163). Der Umstand, dass Valentine seine letzten Worte an den Fürsten richtet, kündigt zudem – weil auch diese rhetorische Wendung in den folgenden Komödien wieder aufflackern wird – eine offene Serie an:

Please you, I'll tell you as we pass along,  
That you will wonder what hath fortunèd.  
Come, Proteus, 'tis your penance but to hear  
The story of your loves discoverèd (5.4.165–8).

Die Geschichte, die die dramatische Handlung als erklärendes Narrativ wiederholen wird, ist eine Geschichte zwischen Männern. Von der Hochzeit, die auf diese Nacherzählung folgen wird, versichert Valentine seinem Freund,

[...] our day of marriage shall be yours,  
One feast, one house, one mutual happiness (5.4.169f.).

Die Lösung für jene Trennung, mit der das Spiel der Wiederholungen eingesetzt hatte, beinhaltet die Aufhebung der Paarbildung in der Wiedervereinigung der beiden Freunde. Der Kollateralschaden ist unzweideutig die Eigenständigkeit der beiden Ehegattinnen. So radikal fällt keine der darauf folgenden Komödien aus, sodass, seriell gedacht, diese Lösung zugleich als die Reinstallierung des Widerstands gegen ein glückliches Gespräch zwischen den Eheleuten gelesen werden kann, mit der alles seinen Anfang genommen hatte.

### Operative Wiederholungen

Im Folgenden soll jene Liebesgeste – der zufolge eine Heldin verworfen wird, um als Wiederholung ihrer selbst zurückzukehren – als eine dem Shakespeare'schen Œuvre innewohnende operative Wiederholung be-

leuchtet werden. Die gewonnene Interpretation versteht sich als Effekt eines seriellen Lesens, das von einer Erinnerung an die anderen, in die Serie mit einbezogenen Stücke ausgeht und somit eine Wiederholung nicht nur feststellt, sondern auch festlegt. Welche Transformation erhält der Einsatz der Geliebten als Tauschobjekt zwischen Männern? Welchen Widerstand leisten die Frauen gegen diese sie abtötende Vereinnahmung? Können sie sich als eigenständige Subjekte durchsetzen oder müssen sie sich dem wankelmütigen Begehren des Mannes, den sie zu heiraten sich entschlossen haben, fügen? Welcher Spielraum an Selbstbestimmung wird ihnen eingeräumt?

Den Ausgangspunkt von *A Midsummer Night's Dream* bildet keine Freundschaft, sondern Rivalität. Lysander und Demetrius begehren die gleiche Frau, befinden sich somit von Anfang an in jener Position, die Proteus und Valentine erst im zweiten Akt von *The Two Gentlemen of Verona* einnehmen. Scheint Hermia somit eine Wiederholung von Silvia zu sein, nimmt Helena scheinbar die Stelle Julias in diesem Wettstreit ein, hatte Demetrius doch auch ihr zuerst den Hof gemacht, bevor er sich (analog zu Proteus) der Geliebten des Freundes zuwandte. Als würde sie Julias Worte weiterführen, verteidigt Helena ihre vermeintlich hoffnungslose Liebe mit dem Hinweis darauf:

He hailed down oaths that he was only mine,  
And when this hail some heat from Hermia felt,  
So he dissolved, and showers of oaths did melt (1.1.243–5).

Hermia – darin sind sich die beiden Freundinnen einig – ist für Demetrius lediglich ein Ersatz, der auf eine romantische Verblendung zurückzuführen ist. Die Position des Vaters, der auf eine sichere Erbfolge und nicht auf romantische Liebe bedacht ist, wird in dieser Komödie auf den rache-lüsternen Egeus enggeführt. Sein Vorwurf gegenüber Lysander greift die Idee der Liebe als Transformation auf, wirft er dem unliebsamen Freier doch vor, er hätte seine Tochter mit seinen Gedichten verzaubert. Vor die falsche Wahl gestellt, entweder Demetrius (den sie nicht liebt) als Gatten zu nehmen, ins Kloster zu gehen oder hingerichtet zu werden, entscheidet Hermia sich stattdessen dafür, mit Lysander zu fliehen; wiederholt also Silvias Entschluss, mit dem verbannten Valentine den Hof ihres ebenfalls gewaltsamen Vaters zu verlassen. Auch dieses Liebespaar wird verraten, nicht aber vom männlichen Rivalen und auch nicht an den strafenden Vater. Vielmehr verrät Helena Demetrius, dem sie nicht entsagen will, dieses Abenteurer und entschließt sich, ebenfalls wie Julia, dem Geliebten zu folgen.

Eine Variation lässt sich demzufolge bereits im ersten Akt nicht nur darin feststellen, dass in diesem Stück von Anfang an Demetrius seine frühere, bessere Geliebte bereits verworfen hat, sondern auch in dem Umstand, dass die gleichgeschlechtliche Freundschaft, welche zugunsten der

Paarbildung aufgegeben werden muss, die beiden Heldinnen betrifft. Hermia will Lysander an jener Stelle im Wald treffen, wie sie Helena gesteht,

[...] where often you and I  
Upon faint primrose beds were wont to lie (1.1.215f.).

Eine Veränderung innerhalb der Serie wird aber auch dadurch vorgenommen, dass Hermia ihrerseits sich die Beharrlichkeit Julias zu eigen macht. Erinnern wir uns: Kurz bevor diese sich als Page verkleidet, erklärt sie Lucetta:

I'll be as patient as a gentle stream,  
And make a pastime of each weary step  
Till the last step have brought me to my love (2.7.34–6).

Diese Stimmung aufgreifend, versucht Hermia gegenüber Lysander die Gefahren, die ihre nächtliche Flucht mit sich bringt, durch die Selbstversicherung einzudämmen:

If then true lovers have been ever crossed,  
It stands as an edict in destiny.  
Then let us teach our trial patience,  
Because it is a customary cross,  
As due to love as thoughts, and dreams, and sighs,  
Wishes, and tears, poor fancy's followers (1.1.150–5).

Hermias Geduld wird, nachdem die erste Runde von Verwandlungen im Feenwald eingesetzt hat, entscheidend sein.

Der Wunsch, den Helena noch am Tag zuvor ihrer ehemaligen Freundin und jetzigen Rivalin gegenüber geäußert hat, »to be to you translated« (1.1.191), findet im nächtlichen Wald seine Erfüllung. Anfangs wird sie noch dafür, dass sie Demetrius gefolgt ist, von ihm verspottet. Mit dem Hinweis:

You do impeach your modesty too much,  
[...]  
To trust the opportunity of night,  
And the ill counsel of a desert place,  
With the rich worth of your virginity (2.1.214–9).

flackert zugleich Proteus' Vergewaltigungsdrohung für einen Augenblick auf. Und wie Julia im Gespräch mit Silvia schreibt auch Helena sich in die Serie mythischer Liebender ein, nur dreht sie, um ihre eigene Handlungsmacht zu markieren, die Sequenz um: »The story shall be changed: /Apollo flies, and Daphne holds the chase« (2.1.230f.). Im Feenwald ist weiblicher Widerstand allerdings ambivalent kodiert. Zwar wird der tyrannische Oberon zugunsten der Heldinnen intervenieren, doch tut er dies nicht zuletzt, um die Handlungsabfolge der mythischen Geschichte, die Helena

an ihrer eigenen Person wiederholt, erneut umzudrehen. Das Verzaubern der Augen der jungen Athener wird dazu führen, dass beide Männer ihr Liebesobjekt wechseln, Hermia also durch Helena austauschen und ihr hinterherjagen.

Durch seine zufällige (oder absichtliche) Verwechslung führt Puck eine weitere Differenz in die Serie ein, die die Wankelmütigkeit der Helden noch augenfälliger als in *The Two Gentlemen of Verona* erscheinen lässt. Ist Valentine zwischen romantischem Begehren und Treue zum Freund gespalten, ändert Lysander, nachdem seine Augen verzaubert worden sind, ebenso schlagartig wie Proteus sein Liebesobjekt. Seine erste Liebe wird nun als »false opinion« verstanden, die ihn betrogen hat. Auch diese Verleumdung kommt einer rhetorischen Tötung Hermias gleich. So unternimmt *A Midsummer Night's Dream* eine weitere Transformation des Vorgängertextes dadurch, dass die resolute Hermia, nun nicht mehr in der Position Silvias, ebenfalls – wie Julia, die bereits in Helena eine Wiederholung erfahren hat – ihrem Geliebten nachjagen und ihn zu sich zurückholen muss. Helena, die nun diejenige ist, um die die beiden Helden werben, greift Silvias Misstrauen auf, nun gegen den allzu plötzlichen Sinneswandel Lysanders. Auch sie weist darauf hin, dass eine Wiederholung des Liebesschwurs dessen Entleerung gleichkommt: »These vows are Hermia's [...]? Weigh oath with oath, and you will nothing weigh« (3.2.130f.).

In beiden Stücken also agiert die Wiederholung der Liebesgeste einen Substitutionsdrang der Helden aus, der dazu führt, dass eine Frau von zwei Männern bedrängt wird, während die von beiden Verworfenen (die anfangs noch die von beiden Begehrte war) nur auf ihre eigene Geduld setzen kann. Die Differenz (genauer: das Wegfallen eines Liebenden, der wie Valentine seiner Geliebten treu bleibt) unterstreicht nicht nur den Wankelmut der Helden, sondern deren gewaltsame Rivalität erweist sich auch als die Kehrseite ihrer verblendeten Liebe. Im nächtlichen Wald bekämpfen sich Demetrius und Lysander mit derselben Inbrunst, mit der sie Helena nacheifern. Ebenso bemerkenswert ist der Umstand, dass es im Gegensatz zu *The Two Gentlemen of Verona* unter den Heldinnen keine Solidarität gibt. Der Umstand, dass Helena ihre frühere Freundin Hermia mit diesem Verrat konfrontiert – »Is all the counsel that we two have shared [...] quite forgot« (3.2.199f.) – lässt ahnen, dass die Trennung dieser Freundinnen jenes verborgene Wissen ausmacht, welches durch das Ausagieren der Wiederholung erinnert werden soll. Im Gegensatz zu Silvia, die das Stück hindurch hartnäckig an die beständige Treue Julias erinnert, ist Helena ihrer ehemaligen Freundin am Höhepunkt des nächtlichen Verwirrspiels gänzlich entfremdet, obgleich beide Frauen sich der Verblendung der beiden Helden durchaus bewusst sind.

Um die Konfusion wieder aufzulösen, bedarf es einer weiteren Wiederholung. Kurz vor Morgengrauen befiehlt Oberon seinem *merry wanderer of the night*, die Augen Lysanders mit einem Gegenzauber zu beträufeln, sodass dieser beim Erwachen mit »wanton sight« (einem normalen Blick) auf die Welt blicken wird. Der Blick Demetrius' hingegen wird nicht wieder normalisiert, bedarf es doch der Verzauberung und der damit erzeugten Wiederholung seiner Liebeswerbung um Helena, damit er sich seiner ersten, besseren Liebe wieder erinnern kann. Am nächsten Morgen gesteht Demetrius sowohl dem erbosten Egeus wie auch dem Fürsten Theseus:

But by some power it is – my love to Hermia,  
Melted as the snow, seems to me now  
As the remembrance of an idle gaud  
[...],  
And all the faith, the virtue of my heart,  
The object and the pleasure of mine eye  
Is only Helena. To her, my lord,  
Was I betrothed ere I saw Hermia.  
But like in sickness did I loathe this food;  
But, as in health come to my natural taste,  
Now I do wish it, love it, long for it,  
And will for evermore be true to it (4.1.162–73).

Man könnte diese nachträgliche Deutung seiner wiedergewonnenen Erinnerung als frühneuzeitliches Beispiel für das Durcharbeiten eines Widerstands lesen. Zugleich muss festgehalten werden: Jene konstitutive Wiederholung (qua Verhandlung und Korrektur des Blickes) wird in *A Midsummer Night's Dream* nicht der *fancy* der Liebenden zugeschrieben, sondern stellt eine von Feen fremdgesteuerte Fügung dar. Dass sich die Sterblichen dagegen nicht zur Wehr setzen können, kommt einer Entlastungsgeste gleich. Nicht sie, sondern jene Mächte, die über sie verfügt haben, tragen die Verantwortung dafür, dass das paternale Gesetz entschärft wird. Das Spiel mit den Zaubertropfen hat zur Folge, dass weder Egeus noch Lysander entscheidet, welche Paare sich bilden werden. Eine übergeordnete Macht hat es gerichtet. Zwar werden die Töchter im letzten Akt nicht mehr sprechen, dennoch sind sie die Gewinnerinnen, haben sie doch durchgesetzt, was sie im ersten Akt einforderten. Die dem frühneuzeitlichen Ehegesetz innewohnende Notwendigkeit, sich dem Gatten ganz unterzuordnen, ist durch diesen Zauber erträglich gemacht worden. Die Intervention der Feen ersetzt (und verhindert) jene grausame Ausparung des Weiblichen, welche das Männerbündnis zwischen Freunden und Vätern am Ende von *The Two Gentlemen of Verona* festschreibt.

Es ist lohnend, sich an jene Entlastungsformel zu erinnern, die Freud im Bezug auf eine andere Komödie entwickelt hat. Zwar versteht er seine

Deutung des Motivs der Kästchenwahl als Entschärfung des Gesetzes des Todes, dem alle Sterblichen unterworfen sind. Man könnte diese Denkfigur aber ebenso fruchtbar auf das symbolische Gesetz des Vaters ausweiten:

So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken anerkannt hat. Es ist kein stärkerer Triumph der Wunscherfüllung denkbar. Man wählt dort, wo man in Wirklichkeit dem Zwange gehorcht, und die man wählt, ist nicht die Schreckliche, sondern die Schönste und Begehrenswerteste.<sup>8</sup>

Die von Shakespeare in seinen Komödien wiederholt eingeführte Entlastungsgeste besagt: In einer Situation, in der die Heldin weiß, dass sie keine freie Wahl hat, öffnet sich dennoch ein kleiner Spielraum, der ihr erlaubt, die Entscheidung, die sie notwendigerweise treffen muss, zu ihren Gunsten zu wenden. Für die Kästchenwahl ist nämlich nicht nur ausschlaggebend – das hatte Freud übersehen –, welche Wahl der Freier trifft. Ebenso entscheidend sind die Konsequenzen, welche diese Wahl für die von ihm so stellvertretend gewählte Braut hat.

Shakespeares bittere Komödie *The Merchant of Venice* mit in die Serie aufzunehmen, bringt als Auslöser für die dramatische Handlung erneut den Wettstreit zwischen romantischer Liebe und Freundschaft ins Spiel, allerdings die zwischen einem jüngeren und einem älteren Mann. Die Trennung der beiden, welche die Eheschließung zwischen Bassanio und Portia mit sich bringen würde, entspringt ebenjener finanziellen Notlage, die zugleich den jungen Mann auch an den Kaufmann bindet. Um die reiche Erbin von Belmont will Bassanio überhaupt nur werben, weil er durch seinen extravaganten Lebensstil seine eigenen Besitztümer bereits aufgebraucht hat. Das Geld, welches er dafür von Antonio borgen will, betrifft wiederum eine Wiederholung der Schulden, die er bereits akkumuliert hat:

[...] if you please  
To shoot another arrow that self way  
Which you did shoot the first, I do not doubt,  
As I will watch the aim, or to find both  
Or bring your latter hazard back again (1.1.147–51).

Das Geld, das er durch diese Wiederholung zurückzugewinnen hofft, steht zugleich als Pfand des Vertrauens und der Loyalität, welche der Kaufmann Bassanio entgegenbringt. Dessen neu gewecktes Interesse an Portia lässt sich somit nicht auf eine Transformation seines Blicks zurückführen, sondern ist als Weiterführung dieser Schuldserie zwischen zwei Freunden zu verstehen.

<sup>8</sup> Sigmund Freud (1913f): Das Motiv der Kästchenwahl, in: *GW*, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1963, S. 24–37, hier S. 34.

Wie sehr die umworbene Portia ihrerseits Interessen verfolgt, die ebenfalls nichts mit einem durch Liebe transformierten Blick zu tun haben, wird im Gespräch deutlich, welches sie mit ihrer Hofdame Nerissa betreffend die von ihrem Vater ersonnene Kästchenwahl führt: »I may neither choose who I would nor refuse who I dislike; so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father« (1.2.20f.). Wie Silvia will auch Portia Widerstand gegen ein paternales Gesetz leisten, welches ihr die Bestimmung jenes Mannes, dem sie sich in der Ehe unterwerfen muss, verbietet. Da der Vater bereits verstorben ist und sie sein Erbe angetreten hat, kommt eine Flucht nicht in Frage. Stattdessen hat sie schon seit Längerem einen Plan entwickelt, Bassanio in die Verteidigung ihrer selbst mit einzubeziehen. Er ist, wie Nerissa festhält, »a Venetian, a scholar and a soldier«, der noch zu Lebzeiten ihres Vaters in der Gesellschaft des Marquis of Montferrat bei ihnen zu Gast war. Mit anderen Worten, er ist Portia bereits vertraut, teilt mit ihr jenen symbolischen Kode, auf dem ein geglücktes Gespräch zwischen ihnen aufgebaut werden könnte, weil sie eine kulturelle Sprache gemein haben. Die Kästchenwahl beinhaltet zudem eine inszenierte Wiederholung jener wortlosen Mitteilungen, die Bassanio bereits von der reichen Erbin erhalten hat. Man darf somit vermuten, die musikalisch unterlegten Hinweise der Bediensteten, die nur in der Szene seiner Wahl stattfinden – »tell me where is fancy bred [...] It is engendered in the eyes« (3.2.63–7) –, dienen dazu, Bassanio jene Erkenntnis einzuflößen, die ihn erfolgreich wählen lassen wird: »So may the outward shows be least themselves« (3.2.73).

Beschränken wir uns aber auf den Widerstand im Herzen dieser Eheschließung, die von beiden Seiten aus pekuniären Gründen eingegangen wird. Die Tatsache, dass es sich nicht um eine Täuschung der Augen handelt, erklärt, warum das zweite Liebespaar, Graziano und Nerissa, keine Rivalität darstellt, sondern die Position von Bassanio und Portia lediglich verdoppelt. Vorrang hat nicht der Kampf der Geschlechter, sondern der Kampf zwischen der älteren und der jüngeren Generation. Verkleidet sich die Tochter Shylocks als Page, um wie Silvia und Hermia dem strengen Gesetz ihres Vaters zu entkommen, hat das *cross-dressing* von Portia und ihrer Hofdame nicht die Verhüllung des weiblichen Geschlechts als Schutzmaßnahme zum Zweck. Es führt vielmehr dazu, eine Wiederholung auszuagieren, die die Position der Frau stärkt, die mit der Kästchenwahl – in ihren eigenen Worten – »geopfert« wurde (»I stand for sacrifice« 3.2.57). Nachdem Portia die Interessen des Kaufmanns erfolgreich vor dem Gericht verteidigt hat, zwingt sie Bassanio dazu, sie *nochmals* zu wählen, und bringt dabei jene Loyalitätsambivalenz ans Licht, die nicht anzuerkennen sie (wie Julia die Fehlbarkeit ihres Proteus) sich nicht leisten kann. Liest man das Spiel mit den Ringen als serielle Weiterführung von *The Two Gentlemen of Verona*, zeigt sich zudem, dass der Austausch

einer Frau (der Erbin von Belmont) durch eine zweite (den zwitterhaften Rechtsanwalt aus Bologna) durchaus auf dem Spiel steht. Wenn somit einmal mehr der Wettstreit zwischen Männerfreundschaft und Ehe aufflackert, ist Portia wiederum auf diesen vorbereitet.

Der Ring, den Portia ihrem künftigen Ehegatten gab, nachdem er das bleierne Kästchen und somit ihr Bild gewählt hatte, besiegelt mehr als nur einen romantischen Treueschwur. Nicht um eine Transformation der Sinne geht es bei dieser Transaktion, sondern um die Festlegung einer ökonomischen und symbolischen Umwandlung. Ihn als Gatten anzunehmen, bedeutet für Portia, sich ihm als ihrem König gänzlich zu unterstellen:

Myself and what is mine to you and yours  
Is now converted. But now I was the lord  
Of this fair mansion, master of my servants,  
Queen o'er myself; and even now, but now,  
This house, these servants, and this same myself  
Are yours, my lord's. I give them with this ring,  
Which when you part from, lose, or give away,  
Let it presage the ruin of your love,  
And be my vantage to exclaim on you (3.2.166–74).

Die Beschönigung, die Bassanio in diese erzwungene Wahl (um Freuds Denkbild nochmals aufzugreifen) einführt, deutet diese juristische Konversion als Liebesgeste um, in der die Treulosigkeit mit einer Vernichtung des Ehegatten gleichgesetzt wird:

[...] but when this ring  
Parts from this finger, then parts life from hence.  
O, then be bold to say Bassanio's dead (3.2.184–6).

Der Zwang, sich dem Ehegesetz zu unterwerfen und die eigene Macht aufzugeben, wird durch den Zusatz dieser exzessiven Liebesbekundung erträglich. Das Einführen dieser Requisite erlaubt Portia als Gegenwehr eine zweite Prüfung in Gang zu setzen, bei der *sie* die Regeln diktiert. Indem sie ihr Verbot ausspricht, nimmt sie nicht nur dessen Überschreitung vorweg, sondern auch die Strafe, die darauf folgen wird.

Der Widerstand, in dessen Zeichen die Wiederholung im Gerichtshof ausagiert wird, betrifft demzufolge sowohl die Macht der Männerfreundschaft als auch den Willen der Tochter, sich gegen die Verfügung des toten Vaters und den Wankelmut des bestmöglichen Gatten zu behaupten. Portia gelingt es, eine Lücke im Vertrag zwischen Shylock und Antonio ausfindig zu machen, die vereitelt, dass der Geldleiher seine Rache ausführen kann. Vergessen wir nicht: der Brief, der die Gerichtsverhandlung gegen Antonio ankündigt, unterbricht die Hochzeitsfeier, schiebt diese auf. Portia, die somit die Macht, die der Kaufmann weiterhin über ihren Gatten hat, erkennen muss, lässt ihn nach Venedig gehen, um selber an diesem anderen Schauplatz die Weichen so zu stellen, dass sie in ihrer Ehe

die Oberhand behält. Sie begreift, dass sie sich als Antonios Ersatz durchsetzen muss, und wählt dafür ein *cross-dressing*, welches den gelehrten Doktor Bellario und seinen Gehilfen als unheimliche Doppelung der Frauen, die in Belmont zurückgelassen wurden, in Szene setzt. Ihr Streit hat nicht Shylock (der im Kampf der Tochter gegen den toten Vater lediglich als Kollateralschaden fungiert), sondern das paternale Gesetz Venedigs zum Gegenstand, dessen Komplizin sie wird, um der Schuld (und den Schulden), die Bassanio gegenüber dem Kaufmann so willentlich aufrechterhält, eine Gegenschuld entgegenzuhalten. Kurz bevor er zu sterben glaubt, bittet Antonio den Mann, für den er sein Leben zu opfern bereit ist, er möge seiner Gattin von dieser Liebe berichten. Als Antwort darauf greift Bassanio nicht nur jenes Gleichnis zwischen seiner Existenz und der Liebe zu Portia auf, welches bereits in *The Two Gentlemen of Verona* zwischen den Liebenden zirkulierte, sondern gibt diesem auch eine entlarvende Wende:

[...] I am married to a wife  
Which is as dear to me as life itself,  
But life itself, my wife, and all the world  
Are not with me esteemed above thy life.  
I would lose all, ay, sacrifice them all  
Here to this devil, to deliver you (4.1.277–82).

Wie Julia reagiert Portia auf diese rhetorische Abtötung ihrer Person mit einer Nebenbemerkung, die allerdings auch als Ansporn dafür verstanden werden kann, mit der Bitte um den Ring, den sie Bassanio gegeben hat, ihren treulosen Gatten in die Falle zu locken:

Your wife would give you little thanks for that  
If she were by to hear you make the offer (4.1.283f.).

Sträubt Bassanio sich anfangs noch (von einer Gefühlsambivalenz geleitet), gibt Antonio den entscheidenden Befehl, der zugleich Portias Verdacht zementiert:

[...] let him have the ring.  
Let his deservings and my love withal  
Be valued 'gainst your wife's commandment (4.1.445–7).

Wir sind bei jener grausamen Verfügung angekommen, mit der in der letzten Szene von *The Two Gentlemen of Verona* Valentine sich bereit erklärt, seine Geliebte Silvia der Freundschaft zu Proteus zu opfern. Seriell gedacht zeigt der Umstand, dass *The Merchant of Venice* auf die Gabe des Rings die Szene einer Forderung nach dessen Rückgabe folgen lässt, dass es auch eine andere Antwort auf die Treulosigkeit der Helden gibt als nur das sture Schweigen der Frau, über die verfügt wird. Listig versichert Portia ihrer Hofdame: »we'll outface them, and outswear them too« (4.2.17).

Das Durcharbeiten jenes Widerstands, der mit dem Treuebruch gegen die Ehegattin im Gerichtshof in Venedig zu Tage tritt, fordert, dass Bassanio ebendiesen Treuebruch noch einmal, und zwar als beschämende Erfahrung, wiederholen muss. Indem sowohl Portia als auch Nerissa dem Gatten jenen Ring, den beide Männer verschenkt haben, wiedergeben und diese Gabe mit einer Geschichte erläutern, die das Gespenst des Ehebruchs aufruft, erzwingen sie nicht nur das Geständnis, welches die Männer ihnen vorenthalten wollten. Sie nehmen somit zugleich imaginär deren Treulosigkeit für sich in Anspruch und zeigen damit, dass dies nicht allein das Privileg der Männer ist. Sie nehmen ihren Gatten aber auch jegliche Illusion. Das geglückte Gespräch entpuppt sich als erzwungene Wahl für die beiden Ehemänner; es ist eines, in dem sich alle Betroffenen darüber verständigt haben, dass die Möglichkeit der Untreue im Kern ihrer Ehe liegt. Der Umstand, dass Portia Gnade walten lässt, bestätigt die grausame Macht, die sie für sich errungen hat. Nun steht nicht nur Antonio, dessen Leben sie vor Gericht gerettet hat, sondern auch ihr Gatte, dem sie in Belmont zu verzeihen bereit ist, in ihrer Schuld.

Kann sich Portia gegen die Opferung ihrer Person, die Bassanio im Gerichtshof als Wunschfantasie aufruft, durch ihr listiges Spiel mit dem Ring erfolgreich behaupten, nimmt in *Much Ado About Nothing* die Verleumdung der Braut weit bedrohlichere Züge an. Dabei unterstreicht diese *dark comedy* nicht nur den Widerstand gegen die Ehe mit jenem »skirmish of wit«, den Beatrice und Benedick so beherzt zur Schau stellen, sondern rückt auch die gewalttätige Seite der Transformation des Liebesblicks in den Fokus. Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg behauptet Claudio zwar gegenüber dem kritischen Benedick, die Tochter des Gouverneurs von Milan sei »the sweetest lady that ever I looked on« (1.1.151), gesteht dann aber Don Pedro, dass es sich dabei um einen adjustierten Blick handelt:

I looked upon her with a soldier's eye,  
That liked, but had a rougher task in hand  
Than to drive liking to the name of love.  
But now I am returned, and that war-thoughts  
Have left their places vacant, in their rooms  
Come thronging soft and delicate desires (1.1.244–9).

Verwandelt seine veränderte Lebenssituation sein Auge, scheint es, als würde er Hero *wieder* zu sich holen. Dennoch muss auch er erst eine Wiederholung jenes Widerstands ausagieren, für den der Feldzug mit seinem Herrn steht. Die Wendung, die *Much Ado About Nothing* in die von mir vorgeschlagene Serie einführt, betrifft somit vornehmlich jene Kehrseite des männlichen Wankelmuts, die Portia spielerisch in die Zähmung ihres Ehegatten einführt: der Verdacht, die keusche Geliebte sei insgeheim eine Betrügerin.

Zuerst lässt Claudio sich auf Don Pedros Vorschlag ein, ihn an seiner Stelle um Hero werben zu lassen. Für einen kurzen Augenblick flackert die Möglichkeit auf, die beiden Männer könnten, zu Rivalen geworden, um das gleiche Liebesobjekt buhlen. Zwar darf Claudio sein Misstrauen gegenüber dem Freund schnell wieder abstreifen, verlagert aber diesen Argwohn auf die verehrte Frau, der er bald eine wesentlich schwerer wiegende Treulosigkeit unterstellen wird. Als Verschiebung steht nun anstelle des auf den Freund gerichteten Verdachts – und darin besteht die entscheidende Variation – die Beständigkeit der Frau auf dem Spiel. Oder anders formuliert, jene Wankelmütigkeit gegenüber dem Freund, die Proteus, nachdem er sich in Silvia verliebt hat, in Valentine nur einen Feind sehen lässt, wird in diesem Fall der Frau zugeschrieben. Die Behauptung, Hero sei untreu, kommt ebenso einer rhetorischen Abtötung gleich wie Proteus' Behauptung, weil er Julia nicht mehr liebe, sei sie für ihn tot. Erstaunlich ist nicht nur die Geschwindigkeit, mit der Claudio den Worten Don Johns Glauben zu schenken bereit ist, sondern auch der Umstand, dass die Behauptung, Hero hätte ihn betrogen, die Freundschaft mit seinem Prinzen befestigt. Mit ihm als Verbündeten wird die Kirche, in der seine Hochzeit hätte gefeiert werden sollen, zum Schauplatz einer Verleumdung, die die gewaltsame Kehrseite der Transformationskraft des Liebesblicks benennt. Der Betrug, dessen Claudio seine Braut beschuldigt, ist ein doppelter. Nicht nur soll sie bereits mit einem Nebenbuhler ihr Bett geteilt haben. Claudio wirft ihr zudem vor, ihm keusche Unschuld nur vorgetäuscht zu haben:

You seem to me as Dian in her orb,  
As chaste as is the bud ere it be blown.  
But you are more intemperate in your blood  
Than Venus (4.1.55–8).

Von den Worten des Schurken Don John beeinflusst ist es sein Auge, welches einmal mehr verwandelt worden ist.

Agiert Hero mit ihrer Ohnmacht diese sie als eigenständiges Subjekt abtötende Verleumdung am eigenen Leib aus, bringt der Anblick ihres bewusstlosen Körpers den Friar auf eine Deutung des Ereignisses, die, im Sinn einer frühneuzeitlichen psychoanalytischen Deutung, im Verlust der Geliebten einen Gewinn für den Bräutigam festmacht:

That what we have, we prize not to the worth  
Whiles we enjoy it, but, being lacked and lost,  
Why then we rack the value, then we find  
The virtue that possession would not show us  
Whiles it was ours. So will it fare with Claudio.  
When he shall hear she died upon his words,  
Th'idea of her life shall sweetly creep  
Into his study of imagination,

And every lovely organ of her life  
Shall come apparelled in more precious habit,  
More moving-delicate, and full of life,  
Into the eye and prospect of his soul  
Than when she lived indeed (4.1.217–29).

Die ironische Kritik an der Geste der transformierenden Liebe, die *Much Ado About Nothing* als Variation in die von mir postulierte Serie einspielt, hängt an der radikalen Wandelbarkeit des Helden. Der Wankelmut Claudios stellt die Konsistenz seiner Subjektivität grundsätzlich in Frage. Ebenso schnell, wie er sich zuerst dem Verdacht gegenüber seinem Freund, dann der Verleumdung seiner Braut ergeben hat, verändert er erneut seinen Blick, sowie er von der Intrige Don Johns erfährt. Reumütig verkündet er nun von der vermeintlich verstorbenen Geliebten:

Sweet Hero, now thy image doth appear  
In the rare semblance that I loved it first (5.1.235f.).

Wesentlich deutlicher als in den anderen Komödien wird dieses Erinnern als die Fortführung eines Substitutionsdranges präsentiert, die offenlässt, ob die wiedergewonnene »rare semblance« einer realen Frau entspricht oder nur eine weitere Wiederholung eines entstellenden Blickes ist. Dieser führt vom Abwenden zugunsten eines Feldzuges (ich habe keinen Platz/keine Zeit für die Liebe) über den Verdacht der Treulosigkeit (sie hat mich betrogen) und die Verantwortung für ihren Tod (ich habe sie getötet) zum Vollzug einer Eheschließung, dem die Wiederholung schon eingeschrieben ist. Claudio willigt in eine Ehe mit einer Frau ein, von der man ihm versichert, sie sei eine Kopie der Verstorbenen. Man könnte aber auch sagen, die Frau, die Claudio, erst nachdem sie ihren Schleier gelüftet hat, »another Hero« nennt, ist eine unheimliche Erscheinung, die sowohl an die verlorene Frau erinnert als auch eine Überwindung ihres Verlustes verspricht. »Nothing certainer«, erwidert seine Braut: »One Hero died defiled, but I do live« (5.4.62). Die Durcharbeitung, die stattgefunden hat, ist eine, die Claudios Vergehen ebenso erinnert wie jene »rare semblance«, in die er sich einst verliebte. Zwar verspricht auch am Ende dieser Komödie der Friar nach dem Hochzeitsritual eine Erklärung für die wundersamen Geschehnisse nachzuliefern – »I'll tell you largely of fair Hero's death. / Meantime, let wonder seem familiar« (5.4.69f.) – dennoch bleibt eine Lücke im wiedergewonnenen Eheglück erhalten. Hero tritt zwar nicht in Hosen vor den Altar, dafür aber als Kopie ihrer selbst. Zwar konnte der Tod der Braut abgewendet werden, doch die Konsequenzen der falschen Beschuldigungen stehen ebenso unverhüllt im Raum wie Valentines Bereitschaft, seine Geliebte zu verschachern. Ob eine Läuterung der Eheleute stattgefunden hat, ob die Trennung tatsächlich zu einer gegenseitigen Anerkennung geführt hat, lässt der Text offen.

### Durcharbeiten als Anerkennung

Wie in *The Two Gentlemen of Verona* steht auch am Anfang von *The Winter's Tale* ein Abschied, der Polixenes' von dem ihm eng verbundenen Leontes: »They were trained together in their childhoods and there rooted betwixt them then such an affection which cannot choose but branch now« (1.1.19–21). Entpuppt sich somit die Entzweiung einer Männerfreundschaft als Auslöser der dramatischen Spannung, hängt alles davon ab, ob Polixenes davon überzeugt werden kann, doch noch länger am Hof des Königs von Sicilia zu bleiben. Nicht Leontes, sondern dessen Gattin Hermione gelingt es, den Freund zu überreden. Der plötzliche Gesinnungswandel von Polixenes wird aber – und damit greift die Romanze auf *Much Ado About Nothing* zurück – als Beweis für die Unbeständigkeit der Frau, die diesen bewirkt hat, gedeutet. Ebenso schlagartig wie Claudio ist Leontes bereit, an die Untreue seiner Gattin zu glauben, und braucht nicht einmal eine äußere Stimme, um diese Eifersucht zu entfachen. Der Verdacht gegenüber Hermione ersetzt Leontes' Unsicherheit gegenüber der Treue des Freundes, welche dessen Absicht, ihn zu verlassen, ausgelöst hat: wie seine Ehe auch als Ersatz für und Herausforderung an diese Kindheitsfreundschaft zu verstehen ist und die Schwangerschaft Hermiones als Ersatz für jene Früchte, die diese Freundschaft jetzt tragen sollte. Denn festgemacht wird dieser schreckliche Verdacht an der Frage, ob das Kind, mit dem Hermione schwanger ist, wirklich sein Abkömmling ist. Von seiner Eifersucht verblendet, wird Leontes nach der Geburt der Tochter diese nur als »the issue of Polixenes« (2.3.94) sehen können und sie verstoßen.

Auch in *The Winter's Tale* kommt die ungerechte Anschuldigung der Frau, die zwischen zwei Männern steht und im Versuch, sie zu verbinden, deren Trennung beschleunigt, einer Verwerfung ihres Menschseins gleich. Dabei flackert in Hermione nicht nur die von zwei Männern umworbene Silvia auf, es kehrt auch die von Proteus verleugnete Julia zurück, von der er behauptet, sie sei tot, und die ihrerseits darauf erwidert, sicherlich aber noch nicht begraben. Die Verschiebung in *The Winter's Tale* lässt sich im Sinne des »Fort-da-Spiels« lesen. Um den unliebsamen Abschied des Freundes zu bewältigen, ersetzt Leontes ihn durch einen ehebrecherischen Rivalen und zwingt Polixenes zu ebenjener Flucht, die anfangs vermeintlich um jeden Preis verhindert werden soll. Das Verstoßen des Freundes zusammen mit der öffentlichen Anklage seiner Frau stellt für Leontes eine konstruktive, wenn auch aggressive Wiederholung dar. Die Trennung von Polixenes schmerzt ihn nicht mehr, weil diese nicht mehr als notwendiges Ereignis wahrgenommen wird, welchem er ausgesetzt ist, sondern als die logische Konsequenz der von ihm deklarierten Schuld seiner Gattin. Innerhalb dieser Umkehrung von Freundschaft in Feindschaft

wird Hermione, wie ihren Vorgängerinnen, die Rolle des Pfandes zugeschrieben, und auch sie kann nur auf die eigene Standhaftigkeit setzen:

I must be patient till the heavens look  
With an aspect more favourable (2.1.108f.).

Im Gegensatz zu Hero verteidigt Hermione sich wortgewandt während der Gerichtsverhandlung und appelliert an die Erinnerung ihres Gatten:

[...] before Polixenes  
Came to your court, how I was in your grace,  
How merited to be so, since he came,  
With what encounter so uncurrent I  
Have strained t'appear thus (3.2.44–8).

Treffend benennt sie jenes verborgene Wissen, gegen welches Leontes sich sträubt; ein Wissen, welches am Ende der anderen Komödien jeweils offengehalten bleibt. Kann der Wettstreit zwischen Männerfreundschaft und ehelicher Liebe ausgehalten werden? Die Wendung, die *The Winter's Tale* auf diese Frage findet, betrifft nicht die Erinnerung an eine »first, best love« (*The Two Gentlemen*, 5.4.46), die wiedergewonnen werden muss, sondern die Erinnerung an eine Freundschaft, die zwar vor der Ehe eingegangen wurde, nachträglich aber nicht als Widerspruch, sondern als Ergänzung zu dieser begriffen werden muss. Hermione beharrt darauf, dass jenes transgressive Verhalten (»encounter so uncurrent«), weswegen sie vor Gericht erscheinen muss (»have strained t'appear«), ihren Pflichten als Königin entspricht. Sie habe nur gehandelt, wie ihr König es ihr befohlen hat. Durch die narzisstische Kränkung transformiert, die der Abschiedswunsch seines Freundes ihm zugefügt hat, ist Leontes (wie die anderen verzauberten Helden Shakespeares) in seinen Fantasien eingesperrt, kann die symbolischen Gesetze, für die er als König von Sicilia einsteht, nicht wahrnehmen. Mit dem Satz »My life stands in the level of your dreams« (3.2.78) bringt Hermione die Fatalität dieser alles einschließenden Illusion auf den Punkt. Sie kann nur deshalb die Zielscheibe seiner Verblendung sein, weil Leontes sie ausschließlich als Verlängerung seiner Fantasien und nicht als eine von ihm getrennte, eigenständige Person wahrnimmt. Damit verdammt er sie noch vor dem Urteilsspruch rhetorisch zum Tod. Dass diese Weigerung, die Andere in ihrer Andersheit anzuerkennen, einer Willkürherrschaft gleichkommt, die von affektreichem Wankelmut statt begründeter Beweisführung geleitet ist, wird dramaturgisch durch die Ankunft des Orakelspruchs unterstrichen. Dieser besagt: »Hermione is chaste, Polixenes blameless, Camillo a true subject, Leontes a jealous tyrant« (3.2.131f.). Doch Leontes reicht die Erklärung nicht, auch er kann nur durch eigenen Schaden klug werden. Es reicht zudem nicht aus, dass Hermione in Ohnmacht fällt und somit das Todesurteil, das der König auch juristisch ausgesprochen haben will, an ihrem eigenen

Körper vorwegnimmt. Der Sohn Mamillius muss sterben, damit der Blick des narzisstisch Gekränkten schlagartig entzaubert wird. Zu spät erkennt Leontes: »I have too much believed mine own suspicion« (3.2.149).

Liest man *The Winter's Tale* als Ende einer Serie, die um die transformierende Geste der Liebe kreist, stellt sich die Frage: In Anbetracht der Tatsache, dass Leontes nach diesem schrecklichen Schicksalsschlag sofort seine Schuld einzugestehen bereit ist, warum braucht es den 4. Akt? Warum benötigt es jene »wide gap of time« (4.1.7), welche das Stück auspart, um sechzehn Jahre später den verstoßenen Freund, die ausgesetzte Tochter und die für tot gehaltene Gattin mit Leontes wieder zu vereinen? Leontes kann sich zwar in dem Augenblick, in dem er vom Tod seines Sohnes erfährt, plötzlich wieder an die Treue seiner Gattin erinnern und das von seiner Fantasie erzeugte unheimliche Trugbild der Ehebrecherin aufgeben. Doch etwas muss erst noch stattfinden, bevor diese Ehe ein zweites Mal geschlossen werden kann. Silvia, die in *The Two Gentlemen of Verona* immer wieder den verblendeten Proteus an seine *first, best love* erinnert, kehrt in *The Winter's Tale* in der Gestalt Paulinas zurück, die Leontes zu einer intensiven Phase der Reue, als ausagierte Erinnerung an die Trennung von seiner Gattin, die er selber verschuldet hat, zwingt. Mit einem Sprechakt verkündet sie, nachdem die ohnmächtige Hermione von der Bühne getragen worden ist:

[...] The Queen, the Queen,  
The sweet'st, dear'st creature's dead, and vengeance for't  
Not dropped down yet. [...]  
I say she's dead. I'll swear't. If word nor oath  
Prevail not, go and see (3.2.198–202).

Ihre Worte schaffen eine (psychische) Realität, die Leontes, nachdem er die »dead bodies of my queen and son« besichtigt hat, nicht hinterfragt.<sup>9</sup> Die sechzehn Jahre dauernde Trennung lässt ihn die Separatheit Hermiones nachvollziehen, lässt ihn sie nicht mehr als die Zielscheibe seiner Illusionen, sondern als eine eigenständige Gattin begreifen. Das Ausagieren dieser Erinnerung beinhaltet zugleich eine Kommemoration seiner untildbaren Schuld, ihr und ihm selber gegenüber:

[...] Whilst I remember  
Her and her virtues I cannot forget  
My blemishes in them, and so still think of  
The wrong I did myself, [...]

<sup>9</sup> Am Ende des Stückes wird Leontes an Paulina die Frage stellen, wie sie seine verstorbene Gattin hat wiederfinden können, »But how is to be questioned, for I saw her, / As I thought, dead, and have in vain said many / A prayer upon her grave« (5.3.140–3). Die bewusstlose Frau für eine Leiche zu halten, zeigt die transformierende Macht, die Worte über den Blick in Shakespeares Denkwelt ausüben.

Destroyed the sweet'st companion that e'er man  
Bred his hopes out of (5.1.6–12).

Im Liebespaar Perdita und Florizel, das vor dem strengen Gesetz des Vaters nach Sicilia geflohen ist, kehrt, allerdings erst nachdem der treue Dienstherr Camillo (der selber in die Heimat zurückkehren will) dem König von Bohemia von dieser Flucht erzählt hat, auch der Widerstand der Kinder aus *A Midsummer Night's Dream* zurück. Zugleich lässt sich noch eine weitere Verknüpfung zu *The Two Gentlemen of Verona* verzeichnen. Nachdem sie das Porträt Silvias studiert hat, hält Julia fest:

[...] O thou senseless form,  
Though shalt be worshipped, kissed, loved, and adored;  
And were there sense in his idolatry  
My substance should be statue in thy stead (4.4.190–3).

Diese Statue, im Sinne einer angebeteten Frau, wandert von der ersten Komödie zu dieser späten Romanze und führt dort im 5. Akt zu einer magischen Wiederbelebung, die zugleich die List des Friars in *Much Ado About Nothing* aufgreift. Auch Paulina bietet Leontes eine unheimliche Doppelgängerin als Gattin an: »As like Hermione as is her picture«, erklärt sie und fügt hinzu,

[...] She shall not be so young  
As was your former, but she shall be such  
As, walked your first queen's ghost, it should take joy  
To see her in your arms (5.1.78–81).

Das Wiederholen der vermeintlich Verstorbenen – als Wiederholung der ersten Eheschließung – gehört jenem Genre der Geistergeschichten an, die Mamillius seiner Mutter am Anfang des Stückes ins Ohr geflüstert hat. Wenn Leontes in der lebensechten Statue eine magische Majestät erkennt, »which has / My evils conjured to remembrance« (5.3.39f.), enthält auch diese Einsicht ein Stück frühzeitliche Psychoanalyse. Der Anblick einer doppelten Gestalt, die ihn daran erinnert, wie seine Gattin jetzt aussehen würde, aber auch, wie sie damals aussah, ruft zugleich seine eigene Schuld in Erinnerung. Der Stein, aus dem die Statue gemeißelt ist, wird zum Sinnbild jener emotionalen Versteinerung, die ihn sie hat verwerfen lassen, aber auch zum Sinnbild dafür, dass die Weigerung, sie als Mensch anzuerkennen, sie in seinen Augen zu Stein hat werden lassen. Der Glaube an den theatralen Zauber, kraft dessen Paulina die Statue zu (neuem) Leben erwecken kann, benötigt – so die Entdeckung, die *The Winter's Tale* in die Serie der transformierenden Liebesgesten einführt – diese komplexe Adjustierung des Blicks.

Am Ende von *The Winter's Tale* hat Leontes das letzte Wort, und auch er verspricht eine zusammenfassende Deutung der Wiederholungen, die im Laufe des Stückes ausagiert wurden:

[...] Good Paulina,  
Lead us from hence, where we may leisurely  
Each one demand and answer to his part  
Performed in this wide gap of time since first  
We were dissevered. Hastily lead away (5.3.152–6).

Eine entscheidende Differenz zum Ende von *The Two Gentlemen of Verona* hat sich dennoch eingeschlichen: Im Gegensatz zum Fürsten von Milan kennt Paulina beide Seiten der Geschichte (wenn auch nicht die Ereignisse in Bohemia). Zudem wird im Gegensatz zu Proteus niemand durch die Erzählung bestraft. Stattdessen sollen alle Betroffenen einander paritätisch Rede und Antwort stehen (»each one demand and answer to his part«). Es wird keine Einheit vorausgesetzt, sondern ein narratives Ausschmücken jener Zeit der Reue und der Erkenntnis (jener »wide gap of time«), welche nun als Voraussetzung für die Aufhebung der Trennung (zwischen Mann und Frau, zwischen zwei Freunden, zwischen Kindern und Eltern) verstanden werden kann. Stellt *The Winter's Tale* uns somit das Durcharbeiten ebenjenes *disseverment* in Aussicht, dessen Vorahnung der Auslöser für die dramatische Handlung war, stellt es zugleich auch das Durcharbeiten der Serie zur Disposition.

### Literatur

- Cavell, Stanley: *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge/MA 1981.
- Freud, Sigmund (1913f): Das Motiv der Kästchenwahl, in: *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 10, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1963, S. 24–37.
- Freud, Sigmund (1914g): Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, in: *GW*, Bd. 10, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1963, S. 126–136.
- Kott, Jan: *Shakespeare, our contemporary*, London 1965.
- Shakespeare, William: *The Norton Shakespeare*, based on the Oxford edition, hg. v. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard u. Katharine Eisaman Maus, New York u.a. <sup>2</sup>2008.

Carl Pietzcker

## DAS DREIUNDSIEBZIGSTE SONETT

### ZUM POETISCHEN ALS ERFAHRUNG<sup>1</sup>

In John Williams' Roman *Stoner*<sup>2</sup> besucht Stoner, ein Farmersohn, während seines Studiums der Agrarwissenschaften einen für Studenten auch seines Fachs verpflichtenden Einführungskurs zur englischen Literatur. Archer Sloane, der Dozent, »hatte ihnen das dreiundsiebzigste Sonett [Shakespeares] laut vorgelesen« und fragt nun:

»Mr Stoner, was bedeutet das Sonett?« Stoner schluckte und versuchte den Mund zu öffnen. »Es ist ein Sonett, Mr Stoner«, erklärte Sloane trocken, »eine lyrische Komposition aus vierzehn Zeilen in einer bestimmten Anordnung, die Sie fraglos auswendig gelernt haben. [...]« [...] Ohne ins Buch zu schauen, trug er das Gedicht erneut vor [...]:

Den späten Herbst kannst Du in mir besehen:  
Die letzten gelben Blätter eingegangen  
An Zweigen, die dem Frost kaum widerstehen,  
Und Chorruinen, wo einst Vögel sangen.  
In mir siehst Du den späten Tag sich neigen,  
Das Dunkel in die graue Dämmerung dringen,  
Die Nacht mit ihrer Schwärze langsam steigen  
Und Todes Bruder, Schlaf, die Welt umschlingen.  
In mir siehst Du die Glut von alten Bränden  
Gebettet auf die Asche besserer Zeiten –  
Ein Sterbelager, wo sie muss verenden,  
Verzehrt vom Brennstoff eigener Lustbarkeiten.  
Siehst Du all dies, wird's Deine Liebe steigern:  
Denn was Du liebst, wird Tod Dir bald verweigern.

[...] Sloanes Augen richteten sich wieder auf William Stoner, und er meinte trocken: »Über drei Jahrhunderte hinweg redet Mr Shakespeare mit Ihnen, Mr Stoner. Können Sie ihn hören?« William Stoner fiel auf, dass er mehrere Sekunden lang die Luft angehalten hatte. Behutsam atmete er nun weiter und war sich bis ins Detail bewusst, wie die Kleidung über seinen Leib glitt, als ihm der Atem aus den Lungen fuhr. [...] Er drehte die Hände vor den Augen und

<sup>1</sup> Für konstruktive Kritik danke ich Erika Arndt, Dieter Bitterli, Horst Breuer, Birgit Fürst, Agnes Katzenbach, Joachim Küchenhoff, Astrid Lange-Kirchheim, Klaus Mönig, Günter Saße und Wolf Wucherpfennig.

<sup>2</sup> John Williams: *Stoner*, aus dem Amerikanischen von Bernhard Robben, München 2013 (Orig. 1965).