

# Wissenschaftliches Seminar Online

*William Shakespeare*



Deutsche Shakespeare-Gesellschaft

Ausgabe 3 (2005)

Erzählen im Drama / Drama als  
Erzählung

<http://www.shakespeare-gesellschaft.de/seminar/ausgabe2005>

*Wissenschaftliches Seminar Online* 3 (2005)

#### HERAUSGEBER

Das *Wissenschaftliche Seminar Online* wird im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Sitz Weimar, herausgegeben von:

- PD Dr. Susanne Rupp, Freie Universität Berlin, Institut für Englische Philologie, Goßlerstr. 2–4, D-14195 Berlin ([srupp@zedat.fu-berlin.de](mailto:srupp@zedat.fu-berlin.de))
- Prof. Dr. Tobias Döring, Institut für Englische Philologie, Schellingstraße 3 RG, D-80799 München ([tobias.doering@anglistik.uni-muenchen.de](mailto:tobias.doering@anglistik.uni-muenchen.de))
- Dr. Jens Mittelbach, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, D-37070 Göttingen ([mittelbach@sub.uni-goettingen.de](mailto:mittelbach@sub.uni-goettingen.de))

#### ERSCHEINUNGSWEISE

Das *Wissenschaftliche Seminar Online* erscheint im Jahresrhythmus nach den Shakespeare-Tagen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und enthält Beiträge der Wissenschaftler, die das Wissenschaftliche Seminar zum Tagungsthema bestreiten.

#### HINWEISE FÜR BEITRÄGER

Beiträge für das *Wissenschaftliche Seminar Online* sollten nach den Richtlinien unseres Stilblattes formatiert sein. Bitte laden sie sich das Stilblatt als PDF-Datei von unserer Webseite herunter:

- [http://www.shakespeare-gesellschaft.de/deutsch/seminar/stilblatt\\_manuskripte.pdf](http://www.shakespeare-gesellschaft.de/deutsch/seminar/stilblatt_manuskripte.pdf)

Bitte senden Sie Ihren Beitrag in einem gebräuchlichen Textverarbeitungsformat an einen der drei Herausgeber.

#### INTERNATIONAL STANDARD SERIAL NUMBER

ISSN 1612-8362

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort Erzählen im Drama / Drama als Erzählung .....	1
‘Facing’ Shakespeare’s Narratives and Ovid’s <i>Ars Amatoria</i> * by <i>Sibylle Baumbach</i> .....	2
Falstaff Erzählen und Zeigen von <i>Joachim Frenk</i> .....	16
Hamlet und die ‚Poetik des Übergangs‘ – <i>showing</i> und <i>telling</i> in der frühneuzeitlichen Rachetragödie von <i>Dieter Fuchs</i> .....	24
“‘Twill vex thy soul to hear what I shall speak” – Erzählerische Elemente in <i>Titus Andronicus</i> von <i>Ralf Haekel</i> .....	30
Rede und Gegenrede im Geschichtengewebe: Narrative Argumente in <i>Measure for Measure</i> von <i>Susanne Kaul</i> .....	40



# VORWORT

## ERZÄHLEN IM DRAMA / DRAMA ALS ERZÄHLUNG

VON

SUSANNE RUPP UND TOBIAS DÖRING

Wer danach fragt, was ein Dramatiker ‚erzählt‘, befragt zugleich die medialen Möglichkeiten des Theaters. Traditionell gilt wohl der Unterschied zwischen Zeigen und Berichten, das heißt zwischen mimetischer und diegetischer Darbietung eines Geschehens, als maßgeblich für die unterschiedlichen Verfahren von Dramatik oder Epik. Allerdings zeigt gerade die Shakespeare-Bühne, daß ihr Spiel kaum je auf epische Vermittlungsleistungen verzichtet. Durch eingelagerte Geschichten, Briefe, Boten oder andere Zwischengänger wird uns hier ebenso viel aus dem fiktionalen Raum hinter der sichtbaren Bühnenwirklichkeit erzählt, wie oftmals auch Chorus-Figuren, Kommentatoren oder Conférenciers vom Hintergrundgeschehen melden. Was ist deren Funktion? Wie mächtig und wie zuverlässig sind solche Vermittler? Wodurch lassen sich ihre Erzählungen autorisieren oder anfechten? Wie steht ihr verbales Medium zur Mimesis der Bühne? Und was wird womöglich zugleich durch nicht-verbale Medien – wie Körpersprache, Requisiten oder andere materielle Zeichen – im Theater noch erzählt? In historischer Betrachtung zeigt sich außerdem, daß Shakespeare-Dramen ohnehin zu manchen Zeiten vorrangig als poetische Geschichten gelesen wurden beziehungsweise für den Hausgebrauch (durch Autoren wie Charles Lamb oder neuerdings Urs Widmer) vorsätzlich nacherzählt worden sind: Wie verändert sich ihr Bedeutungsspektrum mit solchem Medienwandel?

Die Beiträge des wissenschaftlichen Seminars beschäftigen sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem Erzähler Shakespeare und eröffnen damit ein breites Spektrum, das sowohl historische als auch systematische Fragestellungen umfaßt. Sibylle Baumbach untersucht am Beispiel der ‚Gesichtslektüre‘ einen nonverbalen Modus des Erzählens auf Shakespeares Bühne. In seinem Beitrag zur Figur des Falstaff zeigt Joachim Frenk, inwiefern der Protagonist zum Schnittpunkt für eine Vielzahl sich gegenseitig relativierender Erzählstimmen wird. Dieter Fuchs widmet sich der Poetik der Rachetragödie und führt am Beispiel des *Hamlet* vor, wie sich die Engführung von dramatischer Performanz und narrativer Vermittlung auf konkurrierende semiotische Modelle beziehen läßt. Die Rezeption Shakespeares im Deutschland des 17. Jahrhunderts steht im Mittelpunkt des Beitrags von Ralf Haekel, der auf den stark erzählerischen Gestus der deutschen Fassungen aufmerksam macht, die dadurch eher ‚nacherzählt‘ als übersetzt wirken. Susanne Kaul erörtert am Beispiel eines Streitgesprächs aus *Measure for Measure*, inwiefern auch in einer dialogischen Form die Narratio präsent sein kann.

# ‘FACING’ SHAKESPEARE’S NARRATIVES AND OVID’S *ARS*

## *AMATORIA*\*

BY

SIBYLLE BAUMBACH

The most attractive stories are those which are not told. This also applies to Shakespeare’s tragedies where some of the greatest storytellers never unfold their masterpieces. Othello, for instance, withholds the tales that have captured Desdemona, the tales that have fed her “greedy ear”<sup>1</sup>. Old Hamlet follows a similar pattern when he renders himself capable of telling a blood-freezing, hair-raising story but refrains from giving the verbal proof. Announced but not delivered, the unspoken, and – according to the Ghost – to the human ear unspeakable, tale continues to echo throughout the play until it is finally replaced by the story of Hamlet, or *Hamlet*. The latter qualifies as literary heritage because it evokes a very similar reaction in its recipients, who are reported to “look pale and tremble” (5.2.276). Hence, as preface to a story that, as Hamlet indicates in the last scene, also still remains to be narrated, the Ghost’s withheld account prepares the audience for the horrifying events they are about to witness by prescribing their reaction to them. Compensating the unspoken, Old Hamlet unfolds another tale that serves as blueprint, or more specifically: as ‘negative’, to the former. Whereas this second account is verbalized even though, providing an example of what it means to be poisoned through the ear, it is no less deafening than the former, its physical effect or facial print-off is not specified. However, the face still marks the focal-point: Hamlet’s reaction, which is described in physical terms (1.5.93 f.), certainly evokes a corresponding visual subtext. When he eventually turns the story of murder into a pantomime followed by a play, Hamlet does not only adhere to the blueprint supplied by the Ghost, moving from the unspoken to the spoken, from the visual to the verbal, but, like his father, he directs the view to a most telling yet, at the same time, most complex and ambiguous narrative: The human face.<sup>2</sup>

---

\* I would like to thank Raphael Lyne for his critical discussion of this essay.

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Othello*, ed. by Stephen Greenblatt *et al.*, The Norton Shakespeare (New York and London: W.W. Norton & Company, 1997), 1.3.148. All quotations from Shakespeare’s oeuvre are from this edition.

<sup>2</sup> The narrative potential of the face in *Hamlet* becomes a central *topos* in Lars-Ole Walburg’s current production at the *Kammerspiele* in Munich. Preceding the precarious scene in which Claudius’ visage is being scrutinised, Hamlet instructs Horatio in the art of face-reading. For this purpose, he pins to the wall five photographic pictures of George W. Bush, which show his face within the first five seconds after he was informed of the terror attack on September 11, 2001. Not surprisingly, yet after some initial reading difficulties, Horatio spots a document of guilt in the presidential wrinkles, which seems to attest some prior knowledge of this disastrous incident. Besides pointing to the intricacy of physiognomic reading practice, Walburg demonstrates how multiple stories can be

As an area where impression and expression meet, the face becomes an inventory for multifaceted, even conflicting stories. This is especially the case in *Hamlet*, a play which reflects upon theatrical mimesis and the actor's capacity to perform a certain role, probing its efficacy by its affective quality. Thus, to adapt my initial claim, the most attractive stories are those that not only remain to be *told* but are communicated by nonverbal signifiers, the most prominent of which is the human face. Even though it is the eye rather than the ear that is caught by facial expression, in Shakespeare's plays, where we are supposed to see what we are told, the face must be sketched verbally in order to be perceived. As far as it holds a story which can be read out onstage, the human countenance qualifies as a kind of narrative.

In what follows I will explore these 'facial narratives' and attempt to illustrate the ways in which they contribute to Shakespeare's dramatic storytelling. Even beyond displaying (and covering) certain individual or typological traits and transmitting part of a figure's (auto-)biography, facial expression becomes a vehicle for imparting stories. The messenger is the most obvious example of a figure carrying a tale that seems to look out of him.<sup>3</sup> Whereas in this case, transparency is used as a dramatic device in order to overcome the difficulty of letting an intruder on the scene speak out immediately, there are other instances where the face induces a very specific literary subtext into the play. While, in the first part of my paper, I will try to position 'facial narratives' within Shakespeare's theory of drama, the second part will focus on a close reading of *Romeo and Juliet* in order to demonstrate the ways in which the face introduces an intertext that opens up a new dimension to the play. But let us first face Shakespeare's narratives.



Giuseppe Arcimboldo, *The Librarian*

---

projected onto a certain facial expression and sheds some light on the way in which Shakespeare employs facial narratives as productive, yet inherently ambiguous, texts.

<sup>3</sup> Cf. *Cleopatra*: "The business of this man looks out of him / We'll hear him" (William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 5.1.50)

It is not unlikely that Shakespeare thought of Giuseppe Arcimboldo's *The Librarian* (1566) when he let Lady Macbeth embark on a close reading of her husband: "Your face, my thane, is as a book where man / May read strange matters" (*Macbeth*, 1.6.60 f.). Not that the soldier Macbeth has a lot in common with the bibliophile archivist and curator of Maximilian's *Kunstammer*, Wolfgang Lazius, to whom Arcimboldo pays a jesting kind of homage by metamorphosing him into a literary artefact. Nor does Shakespeare's hero serve as a symbol of the great proliferation of books. What inspires the connection between the two figures and thus links Shakespeare's verbal and Arcimboldo's visual art – after all, Shakespeare is said to have had his "mannerist moment"<sup>4</sup> – is the observation that both Macbeth and the librarian are claimed to be legible.

As far as it depicts man as a construction of facial and bodily narratives, the *Librarian* can be regarded as a manifesto to physiognomy, the art of character-reading, which Shakespeare frequently alludes to in his oeuvre. Assuming a sympathetic interrelation between body and mind, physiognomy infers a person's disposition and character from the features and lineaments of his face and body where, either by birth or by habitual repetition, the *psyche* is believed to have left its traces or, to return to Arcimboldo, its imprints.<sup>5</sup> Even though *The Librarian* was painted two decades before the renaissance of physiognomy began,<sup>6</sup> Arcimboldo was obviously familiar with physiognomic concepts. Comprising a vast number of written 'characters', the librarian's books can be regarded as variables for certain bodily and facial features, which although they are not specified seem legible and thus conceptualise physiognomic reading.

In compliance with physiognomy, Arcimboldo recommends to start at the top of the book-pyramid. The pun is tempting: It is a hairy business to begin reading here since the volume which so invitingly opens up its pages reveals yet another kind of 'charac-

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition. A Reading of Five Problem Plays* (Cambridge: Cambridge UP, 1995), p. 171.

<sup>5</sup> The term *physiognomy* as it will be used in this essay comprises both physiognomic and pathognomic theories. Whereas *physiognomy* deals with the permanent structures and contours of face and body, *pathognomy* studies temporary expressions and passions, which notwithstanding their transitory nature can by frequent repetition leave a permanent signature on the human *physis*. However, since this terminological distinction was not made until the 18<sup>th</sup> century, this paper will subsume both static and dynamic facial expressions under the term *physiognomy*.

<sup>6</sup> Giambattista della Porta's *De humana physiognomonia* (1586) has been regarded an important landmark of physiognomy, reviving the art of character-reading, which goes back to antiquity and the pseudo-Aristotelean treatise *Physiognomonica* (dated to the end of 4 BC). Numerous writings touching upon the subject of a close correspondence between *physis* and *psyche* confirm the renaissance of physiognomic thought towards the end of the 16<sup>th</sup> century. Cf. Martin Blankenburg, „Physiognomik, Physiognomie“, in Joachim Ritter, Karlfried Gründer, eds., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 7 (Darmstadt: WB, 1989), 955–963. For the significance of physiognomy in the Early Modern era confer Ulrich Reißer, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, vol. 69 (München: scaneg, 1997).



ter', which not only challenges physiognomic axioms but, to a certain extent, denies that the human body is intrinsically legible: The book is handwritten. While graphologists argue for an intimate relation between one's hand and one's character, the fact that the one and only volume whose content Arcimboldo discloses is written by hand triggers the question to what extent the individual partakes in constructing, even re-writing, his or her (inner and outer) disposition. By granting man a co-authorship in the *liber corporis*, which was believed to carry the signature of the divine, its lucidity is no longer guaranteed.

While Early Modern concepts of self-fashioning destabilize the neo-platonic equation of *physis* and *psyche*, a strong trust in the readability of man persists. It is this dual perception of the human body and its semiotic quality, the tension between seeming and being, which marks the core of Shakespeare's critical reception of the "art of physiognomy (*The Rape of Lucrece*, 1394 f.). Thereby the face becomes the chief battlefield. Reflecting Early Modern theories of physiognomy, Shakespeare's characters take very different stands towards the face's legibility. On the one hand, facial expression is considered as being both unstable and unreliable since it responds to manipulative forces and succumbs to individual, rhetorical skills. On the other hand, the immediacy in which emotional states and temporary passions are translated onto the surface and become visible in the countenance indicates a transparency that, up to a certain extent, can neither be controlled nor repressed.

A close analysis of the dynamics of a physiognomic reading, the significance of facial expression, and Shakespeare's own "art of physiognomy" shall be given elsewhere.<sup>7</sup> As far as the scope of this paper is concerned, these preliminary remarks on the potential and inherent ambiguities of facial expression shall suffice to tackle the question as to how far the face can be regarded as narrative.

Speaking of 'facial narratives' in general, and their function in drama in particular, might seem problematic if not paradoxical since, at first glance, the face does not seem to meet the requirements of narrative: It neither literally 'tells' a story nor does it embrace "a temporal dimension indicating the passing of time, and a spatial dimension giving a sense of space"<sup>8</sup>. Rather than conveying a *there and then* of classical narrative, the face communicates a *here and now*, something that is "hypothetically actual"<sup>9</sup>. However, as far as the countenance contains genealogical information, records certain events or experiences, and holds part of its owner's biography in its lineaments, it shows some narrative potential. Besides, its expressions are not stationary but constantly in motion and, being connected to certain passions of the mind, convey some sense of causality. Thus, regarding its translation into words, the face requires a narrative, rather than a descriptive, text. In contrast to a full-scale narrative, however, a story communicated by the face is always fragmentary. It serves as an abstract to a greater tale and relies on the participation of its recipient, who is expected to "piece

<sup>7</sup> Cf. Forthcoming PhD thesis by the author, 'Let me behold thy face' – Eine physiognomische Lektüre von Shakespeares Tragödien.

<sup>8</sup> Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge et al.: Cambridge UP, 1988), p. 196.

<sup>9</sup> Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Methuen, 1980), p. 111.

out”<sup>10</sup> the imperfections of stage performance where necessary and thus complete the narrative web, taking on the strings presented to him. Concerning the term ‘facial narratives’ and its relation to drama, there are two further predicaments to consider: First, drama and narrative are traditionally perceived as opposing categories and second, the term “facial narratives” implies that narratives do not require a mediator whereas *per definitionem* they do.<sup>11</sup> To comment on the first objection: As recent studies on this topic have emphasised, narrative is a trans-genre, occurring in epics as well as in drama.<sup>12</sup> Shakespeare, for instance, quite frequently employs epic modes of storytelling such as prologue, epilogue, and choric figures. Even narrators enter the stage, who, like Gower in *Pericles*, not only introduce the audience to the plot but lead them through it, which takes me to the second objection, the absence or presence of a narrator.

Whereas it is certainly true that narrative requires a narrator whilst facial expression, which is *per se* eloquent, seems to tell itself, in Shakespeare’s “narratology of drama”<sup>13</sup> verbal and visual storytelling coincide. Especially with regard to physiognomic discourse, Horace’s dictum “either an event is acted on the stage, or the action is narrated” (*aut agitur res in scaenis aut acta refertur*)<sup>14</sup> no longer holds true since facial narratives operate on both the mimetic and the diegetic level, crossing the boundaries between showing and telling.<sup>15</sup> Faces become visible only as far as they are ‘read out’ on stage. Certainly, they can continue to communicate where words have failed but what they perform has to be verbalized in order to be perceived. Hence, like Lavinia’s “map of woe” (*Titus Andronicus*, 3.2.12), each face requires a narrator, who bridges the gap between *mimesis* and *diegesis* and transforms narrative to drama.

There are several figures qualifying for this position: First, the *dramatis personae* that undertake physiognomic readings onstage and mediate between object and recipient, translating what the former thought but did not verbally express. Second, the

---

<sup>10</sup> *Henry V*, Prologue, 23.

<sup>11</sup> The absence of a mediator has been regarded as a key difference between narrative and drama. Elam, for instance, writes: “Dramatic worlds [...] are ‘seen’ in progress ‘here and now’ without narratorial mediation”. Elam (1980), p. 111.

<sup>12</sup> Ansgar Nünning and Roy Sommer, „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, in Vera Nünning and Ansgar Nünning eds. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT, 2002), 105–128. Cf. Jonathan Hart, “Narrative, Narrative Theory, Drama: the Renaissance”, *Canadian Review of Comparative Literature* 18 Nos. 2–3 (1991), 117–165. For Shakespearean narrative see Rawdon Wilson, *Shakespearean Narrative* (Newark: Delaware UP and London: Associated UP, 1995) as well as Barbara Hardy, *Shakespeare’s Storytellers, Dramatic Narration* (London and Chester Springs: Peter Owen, 1997). Neither of these, however, has explored facial storytelling.

<sup>13</sup> Cf. Manfred Jahn, “Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama”, *New Literary History* 32 (2001), 659–579.

<sup>14</sup> Horace, *Ars Poetica*, v. 179.

<sup>15</sup> Yet, it seems more than plausible that, in Shakespeare’s performance-oriented texts, references to facial expression serve as internal stage directions and thus are always accompanied by a visual para-text.

‘characters’ that are being read and, by controlling or even manipulating their facial expression, alter their text in order to convey a very specific impression. And third, the spectators or readers, who take the narrative threads proposed by the *dramatis personae*, weaving them into a story while, at the same time, weighing the accounts of the “internal narrators”<sup>16</sup> against their own physiognomic judgement. In any case, there is no guarantee that the readings presented from an intradiegetic perspective can be relied on since their quality ultimately depends on the reading-skills, the physiognomic competence, or simply the goodwill of the beholder. Iago, for instance, entangles Othello in a narrative web by prompting a fatal misreading of the facial subtext that accompanies his conversation with Cassio.

As he shall smile, Othello shall go mad;  
And his unbookish jealousy must conster  
Poor Cassio’s smiles, gestures and light behaviours  
Quite in the wrong. (*Othello*, 4.1.98–101)

What Othello does not know and, observing the scene from a distance, cannot hear is that Cassio is talking about his relationship to Bianca, and not, as insinuated by Iago, about an affair with Desdemona. The audience, however, to whom Iago has unfolded his strategy, is aware of this delusion. What becomes apparent in this scene is that unlike narratives that are entirely diegetic, those transmitted via the face do not suspend the action but evoke a strong dramatic moment. Confronting reader and object onstage, face-reading is enacted as a dynamic process, promoting a close interaction between text, narrator, and audience, between actors and spectators. It encourages the latter, who are present at the textual exegesis but emotionally uninvolved, to participate in the physiognomic discourse, contribute to the constructive reception of character and read in those ‘books’ which are opened up for them onstage.

The progression from book to face (and back again) becomes most evident in *Macbeth* and *Hamlet*. Lady Macbeth commences the ‘reading’ of her husband by the reading of his letter before moving on from the written to the living character, whom she eventually likens to a book. The same pattern occurs in *Hamlet*. Interrupted in his reading by Polonius, Hamlet transfers the character he claims to have encountered in the book onto the intruder at the scene. Since Polonius somehow fits the commonplace portrait of the grey-bearded, wrinkled, old man suffering from “a plentiful lack of wit” (*Hamlet*, II.2.198 f.), he indeed seems to have stepped out of the page straight onto the stage. As indicated by this mode of ‘characterising’, the correspondence between verbal and visual texts is a major issue in *Hamlet*. Especially within the first three acts, written words seem meaningful only as far as they are related, or relatable, to facial features. Thus, Hamlet clears “the book and volume” (1.5.103) of his brain of all records, making room for his observation that “one may smile and smile and be a villain” (1.5.109). Although he recognizes the ambiguous rhetoric of the face, the visual continues to supersede the verbal. As already suggested at the outset of this paper, the facial text not only serves to support, fulfil or verify a story which has already been

---

<sup>16</sup>Brian Richardson, “Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author’s Voice on Stage”, *Comparative Drama* 22.3 (1988), 193–214, p. 194.

told but also assists in prefiguring a tale that has yet to be unfolded. The latter applies to the (again only anticipated) facial reaction to Old Hamlet's untold account. Apart from interlinking the three stories of purgatory, murder, and revenge – which according to Grumio's definition would all qualify as “sensible tales”<sup>17</sup> – the reference to facial (and bodily) features serves to prescribe the tales' reception and thus provides a case in point of “the dramatist's manipulation of response”<sup>18</sup>. When Hamlet addresses the spectators witnessing the closure of his story as “you that look pale and tremble” (5.2.276), this expression of shock and horror echoes Horatio's reaction to the Ghost's appearance since he too is reported to “tremble and look pale” (1.1.51). Considering that Hamlet appoints Horatio as narrator, one might even speculate that paleness, in this context, distinguishes a receptive face as far as it resembles a blank page awaiting inscription.

Judging from their *physis*, some of Shakespeare's figures seem more prone to outer inscription than others.<sup>19</sup> Whereas Othello's black and inky face corresponds to a page blotted by numerous imprints (which could be read as referring to both the great variety of tales covered by the repertoire of Othello, the master-storyteller of the first act, and the vast number of unfavourable inscriptions imposed on him by his fellow-citizens), Desdemona's visage remains unblemished and blank, a “fair paper” (4.2.73), on whose surface Othello seeks the lineaments of the word “whore” in vain. Being embedded in the greater narrative of the plot, faces become documents of a specific ‘printing press’ as far as they relate to certain techniques of reading and writing, which operate within the play. Furthermore, they can be regarded as recording both social and literary conventions, which exist outside the play. Hecuba, for instance, a figure Shakespeare's contemporaries would have been familiar with, serves as a favourite blueprint for a very specific facial narrative. By borrowing her story, the First Player in *Hamlet* manages to imitate and adopt her expression of grief and sorrow. By borrowing her looks, Lucrece turns her visage into a “map which deep impression bears / Of hard misfortune” (*The Rape of Lucrece*, 1712 f.), recalling a story of unspeakable woe.

Unlike the books of Arcimboldo's librarian, whose titles and authors are not identified, some of the facial narrations Shakespeare evokes are very specific. Thus, Lavinia's “map of woe”, whose story seems impenetrable at first, can be read through Ovid's *Metamorphoses*. Whereas in *Titus Andronicus* the literary subtext is brought onstage as a manual to decipher the unspoken and communicate the unspeakable, in *Romeo and Juliet* book and face merge into one, proposing a narrative whose highly suggestive print is displayed yet not fully unfolded. But, as Keats' “Ode on a Grecian

<sup>17</sup> Cf. *Taming of the Shrew*, 4.1.53f: *Curtis*, “This ‘tis to feel a tale, not to hear a tale.” *Grumio*, “And therefore ‘tis called a sensible tale.”

<sup>18</sup> E.A. Honigmann, *Shakespeare: Seven Tragedies Revisited. The Dramatist's Manipulation of Response*. (Basingstoke and New York: palgrave, 2002 (1976)), pp. 16–29.

<sup>19</sup> This does not only apply to the face: Falstaff, for instance, with his massive belly, incorporates a globe of (projected) stories. See Joachim Frenk, „Falstaff erzählen und zeigen“ in this edition of WSO.

Urn” famously reminds us, “those unheard [melodies] are sweeter”<sup>20</sup>. Of the powerful subtext, Lady Capulet gives a good impression:

This night you shall behold him at our feast;  
 Read o’er the volume of young Paris’ face  
 And find delight writ there with beauty’s pen.  
 Examine every married lineament  
 And see how one another lends content;  
 And what obscured in this fair volume lies,  
 Find written in the margin of his eyes.  
*This precious book of love, this unbound lover,*  
 To beautify him only lacks a cover. (*Romeo and Juliet*, 1.3.82–90)

Nowhere in Shakespeare’s writing is the face’s likeness to a book as neatly depicted as in this scene.<sup>21</sup> Line by line, Lady Capulet unfolds the praised volume before her daughter, instructing her in the art of reading faces. Unlike in *Othello* where Desdemona is enchanted by the art of storytelling, the precarious moment of falling in love in *Romeo and Juliet* relies on both verbal and visual perception. Moreover, falling in love with a face that bears not only beauty’s but love’s own signature seems a self-fulfilling prophecy. For knowing how to read becomes equivalent to knowing how to love. But Lady Capulet’s image involves more than homage to her gorgeous son-in-law *in spe* and a hidden reference to the *femme couverte*, the legal state of a married woman. Like Lavinia, though less explicit, Paris bears Ovid’s handwriting. However, it is not the *Metamorphoses* that become visible in his features but, more appropriately to the theme of this play, the *Ars Amatoria*, a text which offers a new perspective on Shakespeare’s tragic love story and the concept of love it proposes. Not only does it deepen the dialectic between the notion of true, affective love and patriarchal marriage-schemes, letting the latter eventually succumb to the former, but it also reinforces Juliet’s part in the relationship. Furthermore, as Ovid works his way through the rhetoric of love, teaching his readers how to fashion themselves and “shift and change like *Proteus*”<sup>22</sup> (I.761), he explores the narrative capacity of the face in a way that connects to Shakespeare’s critical approach to this polyphonic medium and “the art of physiognomy”.

A possible reference to the *Ars* has already been suggested by Jonathan Bate in connection with Juliet’s refusal of Romeo’s oath.<sup>23</sup> Her claim “At lovers’ perjuries, / They

<sup>20</sup> John Keats, “Ode on a Grecian Urn” in *The Poetical Works of John Keats*, ed. by H. W. Garrod (London: Oxford UP, 1959), p. 209.

<sup>21</sup> The face-as-book is a common metaphor in Shakespeare. Cf. Ann Thompson and John O. Thompson, *Shakespeare. Meaning & Metaphor* (Brighton: Harvester Press, 1987), pp. 165–170.

<sup>22</sup> Thomas Heywood, *Art of Love* I.761. In the following, I will cite from Heywood’s translation. (M.L.Stapleton, *Thomas Heywood’s Art of Love. The First Complete English Translation of Ovid’s Ars Amatoria* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000).

<sup>23</sup> Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid* (Oxford: Clarendon Press, 1993), pp. 178–180. Regarding the “book of love”, Gwynne Blakemore Evans has already noted Paris’ likeness “to a kind of Ovidian *Ars Amatoria*, which ‘unbound’ (as a lover) only fulfils itself when ‘bound’ (as a husband)” (William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. by Gwynne Blakemore Evans, The New Cambridge

say, Jove laughs" (*Romeo and Juliet*, 2.1.134–135) echoes the *Ars* where the same image is evoked: *Iuppiter ex alto periuria ridet amantum* (I.633). Yet whereas Ovid sees in Jove a collaborator, who laughs *with*, and not *at*, his fellow-deceivers about the folly of those that are betrayed, and encourages his reader to charm women by false promises, Juliet evokes this image in order to re-establish language as a trustworthy vehicle for the declaration of true love. In view of the different quality of language, Bate sees *Romeo and Juliet* as an inversion of the *Ars*. While this observation is certainly valid, Bate does not further explore the impact of Ovid's didactic poem on Shakespeare's play and hence misses the full scope of this highly suggestive and utterly satiric sub-text, which becomes apparent not only in Juliet's comment on the craft of language but also in many other instances of the play.

The lewd, lascivious content of the *Ars*, which Stephen Gosson condemns as "that trumpet of Baudrie"<sup>24</sup>, does not oppose a potential correspondence but rather finds an ally in Mercutio, who induces sexual innuendo into the play. It is more than likely that an Early Modern audience would have recognised the allusion to Ovid's poem in the reference to "this precious book of love".<sup>25</sup> Irrefutably, Shakespeare himself was familiar with the *Ars*. He explicitly refers to it in *The Taming of the Shrew*: Disguised as a schoolmaster, Lucentio manages to continue his courtship of Bianca whereby he seems to follow Ovidian principles: „I read that I profess, *The Art to Love*." (*Taming*, IV.2.8). Yet Bianca is a well-matched opponent as far as she appears to be aware of Ovid's playful precepts, which are so powerfully enacted and contested in the struggle between Kate and Petruchio. The question of who tames whom sets off a fast-flying battle of wits, in which both male and female have an equal share. However, in the end, there is no winner. Lucentio is sceptical that his shrewish sister-in-law has eventually

---

Edition (Cambridge: Cambridge UP, 2003), p. 87n88). Further possible connections between Shakespeare's oeuvre and the *Ars* have been stated especially for *Venus and Adonis* and *The Taming of the Shrew*. See, respectively: M.L. Stapleton, "Venus as *Praeceptor*. The *Ars Amatoria* in *Venus and Adonis*", in Philip C. Kolin ed. *Venus and Adonis. Critical Essays* (New York and London: Garland Publishing, 1997), 309–321, and Vanda Zajko, „Petruchio is 'Kated': *The Taming of the Shrew* and Ovid", in Charles Martindale and A.B. Taylor eds. *Shakespeare and the Classics* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), 33–48, p. 43.

<sup>24</sup> Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse*, ed. by Edward Arber, English Reprints (London: Murray & Son, 1868), pp. 19–20.

<sup>25</sup> Not only that Ovid, "a man of gret auctorite" (Chaucer, *The House of Fame*, 2158) was the most influential classical author, he was also regarded the "unchallenged expert of love" (Jeremy Dimmick, „Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry“, in: Philip Hardie, ed., *The Cambridge Companion to Ovid* (Cambridge: Cambridge UP, 2002), 264–287, p. 264). See also: Colin Burrow, „Re-embodying Ovid: Renaissance afterlives“, in Hardie (2002), 301–319, p. 301 and Raphael Lyne, „Ovid in English translation“, in Hardie (2002), 249–263. The first English translation of Ovid was printed in 1513 and contained the *Ars: The Flores of Ovide de Arte Amandi with Theyr Englysshe afore Them*. London: Wynkin de Worde, 1513 (Stapleton, 2000), p. 5. Once it had been published, Heywood's *Loves Schoole* became "the most widely available and pervasive rendition of an Ovidian text in pre-Augustan England" (ibid., p. 7). Stapleton assumes that Heywood's translation was printed between 1609 and 1613 while manuscripts could have been available before that time since Heywood probably began his translation in Cambridge in the 1590s.

succumbed to her husband. In fact, Kate's submissive mode in the final scene might be read as a subversive affirmation, or rather: another strategic move in the game of love.<sup>26</sup>

After all, the *Ars* addresses women as well as men, instructing both sexes how to win, catch, and keep the adored. Even if the male takes a more active part in bringing about the relationship – courtship, according to Ovid, remains his business –, woman nonetheless has an equal share in the rhetoric of love. It is particularly this parity of the sexes that makes the *Ars* a fruitful subtext for *Romeo and Juliet*. This connection is substantiated by the fact that Ovid is said to have written his love-compendium for a young woman called Julia, the daughter of the emperor Augustus, who was known to be a notorious adulteress. It is not unlikely that, by bringing up the “book of love”, Shakespeare alludes to certain incidents that led to the Ovid's exile. Yet these incidents are hard to reconstruct. There has been a lot of speculation about the reasons for his banishment. Even though Ovid's relationship with Julia is but one version of the story, Shakespeare's contemporaries were probably fairly convinced by it since it would appear in the life history of Ovid that was included in most editions of the time.<sup>27</sup> The story can be reconstructed as follows:

After the death of her second husband, Agrippa, Julia was forced into an unhappy, political marriage by her father and soon made a name for herself by her licentious lifestyle. In 2 BC, the same year in which the *Ars* was published, she was accused of adultery and banished to the Island Pandateria. Although Ovid came under attack for his erotic writings, his part in the scandalous incident could not be proved. It seems beyond doubt, however, that Julia's daughter, Julia Agrippina, born in 15 BC, who was raised by the emperor's family and became patron to Ovid, could have been inspired by the “Craft of Love”<sup>28</sup> when she followed in her mother's footsteps. Neither did she attend to the Roman virtues of frugality and chastity nor did her adultery escape punishment. This time, Ovid, who was even said to have had an affair with her, was exiled as well. Julia's adultery might have given the impulse for his banishment since she was a case in point for the lewd lifestyle propagated in the *Ars*, by which “yonge

---

<sup>26</sup> Cf. Zajko (2004), p. 43.

<sup>27</sup> In his biographical account of Ovid, Thomas Cooper, while asserting that the reasons for Ovid's banishment remain uncertain, refers to the Juliet-story. Thomas Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae... Accessit dictionarium historicum et poeticum propria vocabula*. London 1565, sigN2v–N3r. (quoted in Bate (1993), p. 1. Furthermore, George Chapman's *Ovids Banquet of Sence* (1595) and Ben Jonson's *Poetaster* (1601) focus on the love relationship between Juliet and Ovid. In Aston Cockayne's *The Tragedy of Ovid* (1662), the connection between Ovid's banishment and the *Ars* is made explicit. Thus the poet himself recalls: “For the composing of my Art of Love / (...) I was exciled” (IV.3.4–6) and, in the end, dies of broken heart after being told of Juliet's death. For the connection between lover and exile as well as Ovid's reception in Early Modern times see Raphael Lyne, „Love and exile after Ovid“. In: Hardie (2002), 288–300. For the history, myth, and reception of Ovid's exile and biography see Ronald Syme, *History in Ovid* (Oxford: Clarendon, 1978), 215–229, and Fausto Ghisalberti, “Medieval Biographies of Ovid”, *Jahrbuch des Warburg Instituts* 9 (1946), 10–59.

<sup>28</sup> Gosson (Arber [1868]), p. 20.

myndes might be styred to wantonness"<sup>29</sup>. As far as Ovid's didactic poem proclaimed concepts of love and marriage that disparaged Augustan matrimonial law, it is likely that the *Ars* was a deciding factor that led to his exile.

Evoked within the first act, preceding the scene in which Romeo and Juliet meet for the first time, the *Ars* serves as a kind of prelude to what will become a compelling, passionate love-story. Thus, it is by no means bound to Paris. Even though the beautiful youth is mentioned in the *Ars* and, as stated in the *Heroides*, seems to adhere to Ovid's art of love,<sup>30</sup> the connection between Paris and the *Ars* is not one of content but of form. Besides asserting the aesthetic quality of "this precious book of love", Paris serves as an agent to, and imitation of, action in the Aristotelian sense.<sup>31</sup> He is less a character than a function, a medium and messenger, introducing a potential blueprint for the love-story that is about to unfold. As such, he corresponds to the *Ars* which is but a draft to a greater narrative. It is "a script to be performed"<sup>32</sup>, which by referring to suitors, courtiers, and famous couples in mythology, both joyful and forlorn, suggests numerous strategies concerning the different ways of launching a love-relationship. In Shakespeare's play, this love-manual is set down in facial print, waiting to be read. Having been recognised, it directs the audience's sympathies towards a new, rebellious kind of love, which breaks with conventions of the time.

It has already been stated that the ways in which faces are drawn and read in a play connect to the context in which they are embedded and reflect social and literary conventions. As a trope for encoded love,<sup>33</sup> the book-metaphor corresponds to this notion. However, to conclude that it complies with Early Modern patriarchal views of marriage would do more justice to the speaker than to the book. After all, the latter has not yet been bound. Furthermore, the allusion to the *Ars* strongly opposes this view. Apart from serving as a manual for Roman youth, teaching them the rhetoric of love whereby some conventional patterns are recalled, it offers promiscuous, hedonistic views that, by undermining Augustan matrimonial law, challenged contemporary concepts of marriage. But why would Lady Capulet suggest to her daughter a lascivious reading that even glorifies extramarital love affairs? Taking the *Ars* as subtext designed less for the *dramatis personae* than for recipients outside the play, one could argue that, like Paris, in this particular scene, Lady Capulet serves as messenger to bring Ovid into the play. However, one could even make a case for a kind of non-compliance on her part regarding her husband's decision to marry Juliet to Paris. Not only does she

<sup>29</sup> Cooper, N3r. Quoted from Bate (1993), p. 1.

<sup>30</sup> In the seventeenth letter of the *Heroides*, Helen recalls Paris' secret schemes of love, which are reminiscent of Ovid's love rhetoric.

<sup>31</sup> Cf. Aristotle, *Poetics*, translated by Stephen Halliwell (Cambridge/Mass.: The Loeb Classical Library, 1995), p. 51: "[...] tragedy is mimesis not of persons but of actions and life."

<sup>32</sup> Cf. Duncan Kenney, *The Arts of Love*. (Cambridge: Cambridge UP, 1993), p. 65.

<sup>33</sup> Oliver Lubrich reads the play along the lines of Nicolas Luhmann. Oliver Lubrich, „'You kiss by th' book' – Der Mythos der ‚wahren Liebe‘ und seine Dekonstruktion in William Shakespeares *Romeo and Juliet*“, *Poetica* 33 (2001), 69–98, pp. 83–86.



rebuke Capulet's furious outburst (her admonishing "Fie, fie – what are you mad"<sup>34</sup> seems to be directed not to her daughter but to her husband), she also remains completely silent during the plotting of the hasty marriage. Although it would go too far to call her a subversive force – after all, she conforms to her husband in banishing Juliet from her sight –, it seems odd that she should know that Romeo has fled to Mantua (III.5.88 f.) when he has only just leapt out of the window. Even more peculiar is the fact that her daughter, on being presented "this precious book of love", is the same age ("she's not fourteen", 1.2.12) as Augustus' granddaughter at the time the *Ars* was published. Just like Augustus, who tolerated Ovid's presence in his house, Lady Capulet, in her appraisal of Paris, unintentionally provides the grounds for a full-scale scandal. For Juliet will find her "book of love" and attend to it while Romeo takes over the role of the "unbound", passionate, volatile lover, whom Juliet binds to a game of love, which shows at least some Ovidian traits.

The fact that Romeo does not resemble the volume sketched by Lady Capulet but, rather than embodying Ovid, emerges from the first scenes as a living compendium of Petrarchan clichés does not impede Juliet's choosing. On the contrary, the masking at the ball allows for a successful 'misreading' on her part. As far as it can be regarded a subversive element, undermining conventional rules and legislation, the masking complies with the Ovidian subtext: It serves as prerequisite for Romeo and Juliet to meet and thus sets off the game of love. The covering of faces, which is made very explicit in the text (Mercutio, Romeo, Old Capulet and Tybalt all refer to it), prepares the precious moment at which Juliet naturally fails to read the lineaments of the visage but nonetheless discloses her 'book of love' and, by seeking its content, hits the mark.

Sealing her encounter with Romeo that, again quite strikingly, is cut short by her mother craving to have a word with her daughter, Juliet's comment "you kiss by the book" (1.5.107) allows for different readings. It seems convincing, however, that Juliet does not congratulate her courtier for the artfulness of his kiss, but rather rebukes him for its artificiality. As far as her comment can be read as a reproach of Romeo's bookish Petrarchism, Juliet follows the track of Ovid's *Ars*, which not only parodies didactic, literary, elegiac love-schemes but also displays the "'conventionality' of conventions"<sup>35</sup>. While Romeo certainly lacks a certain nonchalance in his courtship, he follows at least one piece of advice recorded by Ovid, when he is bold enough to take kisses even though none are given (*illa licet non det, non data sume tamen*)<sup>36</sup>. It is Juliet, however, to whom the book is presented. Indeed, she shows greater affinity to the *Ars* and knows the rules of the game better than her suitor, countering Petrarchan clichés with a more practical, down-to-earth Ovidian approach to love.

Notwithstanding her tender age, Juliet "transcends Romeo in maturity, complexity, insight, and rhetorical dexterity", an observation which prompts Carolyn Brown to

<sup>34</sup> *Romeo and Juliet*, 3.5.157. Cf. *ibid.*, 3.5.175.

<sup>35</sup> Molly Myerowitz, *Ovid's Games of Love* (Detroit: Wayne State UP, 1985), p. 35: "[...] Ovid underlines and exaggerates [...] the conventions of didactic poetry, even as he stresses those of erotic poetry and roman love elegy. Here, too, the effect goes beyond mere literary parody to draw our attention to the 'conventionality' of convention, both literary and erotic."

<sup>36</sup> Ovid, *Ars Amatoria*, I.664.

read the play as “Juliet’s Taming of Romeo”<sup>37</sup>. Grounding her arguments primarily on the imagery of falconry and Juliet’s power “to lure this tassel-gentle back again” (2.1.204), Brown conceives the heroine as “in many senses the most aggressive and self-contained in her pursuit of love”<sup>38</sup> of Shakespeare’s female characters. Since in teasing, taunting, and eventually taming her lover, she seems complicit with strategies taught by the *Ars*, Juliet deserves a place amongst “Shakespeare’s learned heroines in Ovid’s schoolroom”<sup>39</sup>. As Brown points out, it remains disputable if Juliet could have been aware of Romeo’s presence when she has her first great ‘monologue’ on the balcony.<sup>40</sup> As the scene proceeds, Juliet exploits the darkness of the night and describes herself as having “a maiden blush” (2.1.138) on her cheek. This use of verbal make-up not only demonstrates a dramatic (and, as it has been argued, narrative) convention in Shakespeare’s plays but also recalls Ovid, who cynically recommends the night to women as the perfect stage for a favourable self-fashioning since it hides “faults both great and small” (Heywood, III.892).

For Ovid, love rhetoric is deeply connected with facial rhetoric.<sup>41</sup> Thus, it is not surprising that the *Ars* should enter the play via the face. Many precious moments in *Romeo and Juliet* are intensified by more or less complex facial narratives. Yet the ways in which they are to be read does not always comply with common patterns. At their parting, Romeo and Juliet mirror each other’s pale complexion (3.5.57 f.), which according to Ovid is an indispensable feature every lover must adopt. In Shakespeare’s play, however, it also forebodes oncoming death. Furthermore, the messenger, Juliet’s nurse, is rebuked for looking sad and insinuating distressing news whilst, in fact, bringing good tidings (2.4.23 f.). In the same way in which Shakespeare probes conventions of facial rhetoric, he examines conventional patterns of love. Thereby Ovid serves as an ally to Shakespeare as well as a rival.

Recalling common literary patterns, Ovid advises men to adopt a pale complexion and win the maid as an ally while instructing women to deceive watchful keepers and have their lovers “come in through the window, though it were easier by the door” (Heywood, III.605). In *Romeo and Juliet*, Shakespeare adheres to these rules. However, Ovid’s advice is only evoked in order to be overturned. As indicated by Juliet’s playful remark to “frown, and be perverse, and say thee nay” (2.1.138), by which she seeks to oppose the impression that she might be easily won, a remark which surpasses the rules of the game by openly displaying them, it becomes obvious that whilst certain elements in *Romeo and Juliet* resonate with the *Ars*, in the end, both conventional love and Ovid’s cynical account of it are overcome. This moment of departure from the *Ars* coincides with Romeo’s, or respectively: Ovid’s, banishment from Juliet.

<sup>37</sup> Carolyn E. Brown, “Juliet’s Taming of Romeo”, *Studies in English Literature* 36 (1996), 333–355.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>39</sup> Heather James does not mention her, though. Heather James, „Shakespeare’s learned heroines in Ovid’s schoolrooms“, in Martindale (2004), pp. 66–85.

<sup>40</sup> Brown (1996), p. 341.

<sup>41</sup> Ovid also wrote a compendium for women, *Medicamina faciei femineae*, which deals especially with facial make-up.

With lovelorn Romeo, who enters the stage in the first act, Shakespeare brings back Ovid from exile. Benvolio's attempts to reintroduce his friend to life, drag him out of his solitude, and urge him to examine other beauties recall the *Remedia Amoris*, which Ovid wrote after being banished from Rome. Following his role as *praeceptor amoris* (*Ars*, I.17), Ovid considered it his duty, having instructed young lovers how to win their love, to assist the rejected lover in overcoming his grief. Similarly, Benvolio promises to "pay that doctrine" (1.2.231) and make Romeo sociable again. Inverting Ovid's chronology by beginning the play with the remedies for unhappy love, which were written in order to prevent forlorn lovers from committing suicide, Shakespeare makes room for both a tragic ending and a romantic concept of love. Rather than a dramatic script, the *Ars* provides the foundation for Shakespeare to revive a notion of 'true love' and reintroduce a concept, which he at first, by referring to the Ovidian text, seemed to deconstruct. Just like Juliet who dismisses Paris in favour of "her Romeo" (5.3.309), whom she will eventually bind, Shakespeare, in the end, grounds his play on a different pattern of love. Enclosed by prologue and epilogue, the *Ars Amatoria* is one of several readings, which he opens up to the recipient within the first scenes, urging him to contribute to the narrative the play is about to unfold. Yet when Shakespeare finally claps it shut, he has given it a new cover and has composed a new "precious book of love" whose multi-faceted physiognomy provokes numerous possible readings on which to embark.

### Zusammenfassung

Der bei Shakespeare vielfach verwendete Vergleich von Gesicht und Buch lenkt den Blick auf die narrative Physiognomie oder vielmehr: die physiognomische *narratio*. Die kommunikative Fläche des Gesichts, auf der Ein- und Ausdruck zusammentreffen, dient in Shakespeares Dramen dazu, bestimmte Geschichten, sowohl biographische als auch literarische, aufzurufen. Die Miene, die an sich nicht selbst ‚spricht‘, sondern stets nach einem Erzähler oder Übersetzer verlangt, zeigt hierbei ein narratives Potential, das über die Vermittlung einer bestimmten individuellen, charakterologischen Textur hinausgeht. Sowohl explizit – wie bei Lavinia, deren Pein ihr ins Gesicht geschrieben steht und schließlich mit Hilfe von Ovids *Metamorphosen* entziffert werden kann – als auch implizit kann über das Gesicht ein bestimmter Subtext aufgerufen werden, der sodann als Leseanweisung der folgenden Dramenhandlung unterliegt. Letzteres ist in *Romeo and Juliet* der Fall, wenn Paris' "book of love" auf Ovids *Ars Amatoria* verweist.

# FALSTAFF ERZÄHLEN UND ZEIGEN

VON

JOACHIM FRENK

Falstaff ist die wohl erfolgreichste komische Figur Shakespeares, und er verdankt einen guten Teil seiner Anziehungskraft der Tatsache, daß er, wie in zahlreichen Schilderungen immer wieder betont wird, prallvoll mit Lebenslust ist, die er karnevalesk ausagiert. Bei näherer Lektüre wird allerdings deutlich, wie relativ wenig Falstaff als eine handelnde Figur präsentiert wird und wie sehr er von den Geschichten abhängig ist, die andere, vor allem Hal, über ihn erzählen. Falstaff wird mindestens so sehr erzählt, und er ist mindestens ebenso sehr Erzähler, wie er als Handelnder im theatralischen Raum gezeigt wird. Als Einstieg in die Dialektik zwischen Erzählen und Zeigen um die Figur Falstaff ist es sinnvoll, sich zunächst auf den Historien-Falstaff zu konzentrieren und sich dort seinen ersten Auftritt anzuschauen (Akt 1, Szene 2 von *1 Henry IV*). In der ersten Szene des Stücks haben wir den asketischen, in königlich-vertikaler Position monologisierenden Henry IV gesehen, der im Blankvers erzählt: vom zermürbenden Bürgerkrieg, von seinem Entschluß, einen Kreuzzug in das Heilige Land zu unternehmen und, im Dialog mit seinen Beratern, von seinen Problemen mit den Schotten, den Walisern und seinem eigenen Hochadel. Beim Szenenwechsel entfaltet Falstaff seine massive physische Präsenz auf der Bühne, und er bleibt zunächst weitgehend durch sie charakterisiert: Falstaff *zeigt sich* als ein entspannter, hedonistisch-dicker Körper in horizontaler Position, in völligem Gegensatz zum gerade abgetretenen König. Falstaff ist verschlafen, einer, der sich in der Welt des Bühnengeschehens erst einmal orientieren muß: “Now, Hal, what time of day is it, lad?” (1.2.1) Falstaff beginnt mit einer unzeremoniell prosaischen Frage, mit einer offenen und thematisch unverfänglichen Wendung an Hal. Was Hal auf die Frage erwidert, ist im engeren Sinne kaum als Antwort zu werten. Vielmehr weist Hal die Legitimität der von Falstaff gestellten Frage zurück:

Thou art so fat-witted with drinking of old sack, and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day. (*1 H IV*, 1.2.1–10)<sup>1</sup>

Durch die kunstvoll gedrechselte Invektive wird Falstaff, noch bevor er Sinne und Stimme beisammen hat, erzählt, man könnte auch sagen: er wird aufgezählt. Einer Trias von Falstaffs Taten – dem Weintrinken, Aufknöpfen der Kleidung und betrunkenen Schlafen – folgt eine Liste von Details aus Falstaffs Alltagsleben, die in

---

<sup>1</sup> Alle Shakespeare-Passagen sind zitiert nach Stephen Greenblatt *et al.*, eds., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition* (New York: Norton, 1997).

ihrer assoziativen Komplexität die Instrumente der Zeitmessung in die Requisiten seines ausschweifenden Lebenswandels verfremdet. Die dramatische Strategie im Hinblick auf Falstaff ist damit zunächst die der spielinternen Episierung. Dem Publikum wird von Falstaff erzählt, bevor dieser selbst jegliche Handlung gezeigt hat. Zwar verwandelt sich Falstaff schnell in einen ebenbürtigen rhetorischen Gegner für Hal, aber er dementiert dessen Erzählung nicht, und (you never get a second chance to make a first impression) er wird von Hal mithin von Anfang an erzählerisch fixiert. Von diesem Anfang an muss sich Falstaff gegen Hals erzählerische Definitionsmacht wehren, ein rhetorisch wie hierarchisch stets prekäres Unterfangen, das bereits im folgenden sprühenden Dialog der Szene Falstaffs ganze Schlagfertigkeit erfordert. Der erzählerischen Fremdnarrativierung stellt Falstaff im Laufe seiner Bühnen-Existenz komische und subversive Selbst-Erzählungen entgegen. Diese Dynamik zwischen Hals pejorativer Fremdcharakterisierung und Falstaffs Reaktionen ist der eigentliche Treibstoff in der Beziehung des ungleichen Paares. Letztlich freilich enden Falstaffs Versuche der erzählerischen Selbstbeharrung mit der herrscherlich-monologischen Stimme des soeben gekrönten Henry V, einer Stimme, die monologisierend Falstaff die Äußerung jeder weiteren Geschichte über sich selbst verbietet: “Reply not to me with a fool-born jest [...] I banish thee, on pain of death” (2 *H IV*, 5.5.53–61). In der Geschichte, die Henry V von nun an über sich erzählt wissen will, ist weder eine Sprecher- noch eine Aktantenrolle für Falstaff vorgesehen, der damit auch nicht mehr vorzeigbar ist.

Springen wir von Falstaffs Bühnen-Geburt und seiner Zurückweisung direkt zu seinem Tod, denn auch hier wird uns der dicke Ritter erzählt. Obwohl uns der Epilog von 2 *Henry IV* Hoffnung gemacht hat, dass wir Falstaff auf der Bühne wiedersehen (“our humble author will continue the story with Sir John in it”) taucht Falstaff in *Henry V* eben nicht auf der Bühne, sondern nur in Erzählungen auf. Die Hostess berichtet uns von seinen letzten Momenten auf dem Sterbebett, und in dieser Erzählung wird Falstaff den Konventionen der Totenbettezählung unterworfen, wie sie etwa in Thomas Luptons *A Thousand Notable Things of Sundrie Sorts* (1578) zu finden waren. Die formulaischen Aspekte der Totenbettezählung werden allerdings von der Hostess beständig durch lebendige Details gebrochen:

A parted ev’n between twelve and one, ev’n at the turning o’th’tide – for after I saw him fumble with the sheets, and play with flowers, and smile upon his finger’s end, I knew there was but one way. For his nose was as sharp as a pen, and a babbled of green fields. ‘How now, Sir John?’ quoth I. ‘What, man! Be o’ good cheer.’ So a cried out, ‘God, God, God’, three or four times. Now I, to comfort him, bid him a should not think of God; I hoped there was no need to trouble himself with any such thoughts yet. So a bade me lay more clothes on his feet. I put my hand into the bed and felt them, and they were as cold as any stone. Then I felt to his knees, and so up’ard and up’ard, and all was as cold as any stone. (*H V*, 2.3.11–23)

Noch auf dem Totenbett wird Falstaff als komische Figur erzählt. Sein Tod wird dem Publikum von einer Frau erzählt, und Frauen eignen sich gemäß frühneuzeitlichen

Konventionen geschlechtsbedingt a priori nicht für tragische Szenen,<sup>2</sup> noch dazu taugt die Hostess, die durch ihre ständigen malapropistischen *doubles entendres* und durch ihre Tätigkeit als Kupplerin aufgefallen ist, dezidiert nicht zum Heldengesang. Mit der erzählerischen erlangt die Hostess auch die physische Macht über Falstaff, dessen Todeskälte sie sich von den Knien aufwärts ertastet. Falstaffs Ende wird auch erzählt als Triumph einer Frau über den sexualisierten männlichen Fettwanst.<sup>3</sup>

In *Henry V* verwendet Shakespeare bekanntlich eine kleine, aber hochinteressante Szene darauf, zu zeigen, dass die Erzählungen über Falstaff auch nach dessen Tod weitergehen. Auf dem Schlachtfeld von Agincourt vergleicht Fluellen den König mit “Alexander the pig”, der seinen besten Freund getötet habe. Gower bestreitet den Vergleich: “Our king is not like him [Alexander] in that. He never killed any of his friends.” (*H V*, 4.7.33–34) Doch Fluellen erinnert sich gut an den einstigen Freund des Prinzen und an dessen Schicksal:

As Alexander killed his friend Cleitus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgements, turned away the fat knight with the great-belly doublet – he was full of jests and gipes and knaveries and mocks – I have forgot his name. (*H V*, 4.7.37–42)

Gower liefert ihm den Namen: “Sir John Falstaff.” Doch es ist hier nicht der Name, auf den es Fluellen ankommt, sondern ein Verhaltensmuster und ein enormes Wams, Falstaffs “great-belly doublet”. Ein Kleidungsstück dient hier als mnemonisches Objekt, das die Erinnerung an seinen Träger und dessen Rolle in des Königs Aufstieg zur Macht bewahrt. Falstaff wird auch nach seinem Tod um der Festigung asketisch-effizienter Macht willen weitererzählt und bleibt so eine Präsenz, die an die Feste feiernde Gegenwart von Eastcheap erinnert, in der sich Hal wichtige Teile seines herrscherlichen Wissens um seine Subjekte erworben hat. Der absente Falstaff wird zum marginalisierten Aspekt der Geschichten, die über den Soldatenkönig Henry V erzählt werden.

Zu seinen Lebzeiten auf der Bühne wird Falstaffs erzählerische Kompetenz durchgängig in der Unterhaltsamkeit und eben nicht im Wahrheitsgehalt seiner Geschichten angesiedelt – die teilweise Verankerung der Figur in der Tradition des *miles gloriosus* gibt eine prahlerische Lügenhaftigkeit vor. Falstaff wird gleich im zweiten Akt von *1 Henry IV* von Hal als zuverlässig unzuverlässiger Erzähler inszeniert. Falstaffs lächerlich überzogene Version der Geschehnisse von Gads Hill zeigt ihn als Maulheld, der von seiner eigenen Geschichte mitgerissen wird. Die Zahl von Falstaffs Gegnern steigt im Laufe seiner Geschichte unablässig an: “If there were not two- or three-and-fifty upon poor old Jack, then am I no two-legged creature.”

<sup>2</sup> In der vorhergehenden Historie, *Richard II*, bringt König Richard die Konvention auf den Punkt, wenn er anlässlich des Auftritts der Herzogin von York feststellt: “Our scene is altered from a serious thing” (5.3.77).

<sup>3</sup> Wie neben anderen Valerie Wayne gezeigt hat, wird Falstaffs rundlicher Körper, den er immer wieder stolz herumzeigt, semantisiert als eine beunruhigend weibliche Präsenz, gegen die sich Henry V als erzmaskuline Herrscherfigur diegetisch wie mimetisch abgrenzen muss. Vgl. Valerie Traub, “Prince Hal’s Falstaff: Positioning Psychoanalysis and the Female Reproductive Body”, *Shakespeare Quarterly* 40.4 (1989): 456–474.

(2.5.171–73) Die Kampfposen, die Falstaff einnimmt, um seiner Erzählung über mimetische Elemente mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen, erzielen genau den gegenteiligen Effekt. Zwar ist seine argumentative Wendigkeit beeindruckend, wenn er, konfrontiert mit Hals und Poin's Version, sich auf seinen Instinkt beruft, der ihn von einem Kampf mit dem Thronerben abgehalten habe, aber sowohl als Erzähler wie auch als Handelnder diskreditiert er sich, gemäß Hals Plan, in den Augen des Publikums auf und vor der Bühne.

Das unmittelbar anschließende, mit Rollenkonflikten aufgeladene Rollenspiel zwischen Falstaff und Hal präsentiert in scharfem Kontrast den Gegensatz zwischen Falstaffs Fremd- und Selbstnarration. Hal liefert eine reifizierende Liste von vernichtenden Umschreibungen für Falstaff: "that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly, that reverend Vice, that grey Iniquity, that father Ruffian, that Vanity in Years" (407–14). Falstaff kommt bekanntlich nicht mehr dazu, sein Plädoyer für "sweet Jack Falstaff, kind Jack Falstaff, true Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff" zu beenden und Hals gnadenlosem Verdikt entgegenzutreten. So bleibt ihm nur die Ankündigung einer fortgesetzten Selbsterzählung, die nichts nützen würde: "I have much to say in the behalf of that Falstaff." (442–43) Falstaff beharrt auf seiner Geschichte, auch wenn die nicht mehr gehört werden soll.

Selbstglorifizierend erzählt Falstaff ohne Unterlass von sich bzw. er erzählt sich, und er ist deshalb zum Teil erstaunlich widerstandsfähig. An entscheidender Stelle zum Ende von *1 Henry IV* lässt sich Falstaff nicht von Hal totsagen. Die Schlacht von Shrewsbury ist so gut wie geschlagen, und wie zu Beginn des Stücks befindet sich Falstaff in der Horizontalen. Hal entdeckt den auf dem Boden Liegenden. Er erklärt Falstaff für tot und setzt das weitere Prozedere um den Leichnam fest:

*Prince Harry:* Death hath not struck so fat a deer today,  
Though many dearer in this bloody fray.  
Embowelled will I see thee by and by.  
Till then, in blood by noble Percy lie. (*1 H IV*, 5.4.106–9)

Zum einen sieht Hal Falstaffs vorgeblichen Leichnam hier im Gegensatz zu denen der Gemeinen; als Adliger werden Falstaff die Organe als Vorstufe der Einbalsamierung entnommen, die ihn vor einem Massengrab auf dem Schlachtfeld bewahren soll. Aber Shakespeare spielt hier mit einer Reihe von weiteren Bedeutungen, wie Edward Berry erläutert:

Embowelling in preparation for salting or cooking was the inevitable fate of a dead deer, especially a fat one in the prime of life, one 'in blood'. To compare Falstaff to a deer 'in blood' is to subject him to a triple thrust of wit. As a man, Falstaff is ignoble, and therefore not 'in blood'. The chief mark of his ignobility at this moment, moreover, which Hal himself does not perceive, is his retention of his blood: he does not lie in blood but is 'in', or full of, blood. As a

deer, finally, Falstaff is hardly ‘in blood’; although old and fat, he is by no means in his prime, and Hal’s irony acknowledges that fact.<sup>4</sup>

Falstaff wird im Stück wiederholt als Hirsch repräsentiert, einige Male auch als “rascal”, was im frühmodernen Englisch eine heute obsoleete Bedeutung hatte: “the young, lean, or inferior deer of a herd, distinguished from the full-grown antlered bucks or stags” (OED). Die Animalisierung ist eine prominente rhetorische Strategie, mit deren Hilfe die Falstaff gegenüber vorhandenen festlich-kannibalistischen Phantasien ausformuliert werden – an anderen Stellen wird Falstaff etwa bezeichnet als “roasted Mannintree ox with the pudding in his belly” (2.5.412), als “Bartholomew boar-pig” (2 *H IV*, 2.4.206) oder schlicht als “the Martlemas” (2 *H IV*, 2.2.87).

Aber der folkloristische King of Carnival, der Falstaff eben auch ist, kann nicht einfach so getötet werden, und so feiert er eine trotzige, mimetische Wiederauferstehung. Falstaff zeigt sich lebendig, erhebt sich aus dem Staub und verabschiedet Hals Geschichte von seinem ausgenommenen Leichnam: “Embowelled? If thou embowel me today, I’ll give you leave to powder me, and eat me too, tomorrow.” (1 *H IV*, 5.4.110–11) Während seiner Auferstehung benennt Falstaff zugleich die kannibalistischen Fantasien, die Hals Geschichte nähren. Hal kann Falstaff nicht mit der Definitionsmacht seiner Geschichten aushöhlen, und inmitten von Hals Triumph von Shrewsbury über alles und jeden ist dies ein Triumph Falstaffs über Hal – und Falstaff wirft sich prompt Hotspurs Leiche über den Rücken und erzählt eine Lügengeschichte über Hotspurs Ende.

Im Gegensatz zum diegetisch renitenten Falstaff kann Hal die Erzählerrolle bei Hotspurs Tod klar an sich ziehen. Zu Tode getroffen nimmt Hotspur Abschied vom Ruhm und erzählt sich mit seinen letzten Worten selbst ins Grab, bis Hal schließlich die Erzählerrolle übernimmt:

*Hotspur*: No, Percy, thou art dust, / And food for –

[*He dies*]

*Prince Harry*: For worms, brave Percy. (5.4.84–86)]

Hal versucht auch deshalb ständig Falstaff narrativ zu fixieren, weil dieser eine Gefahr für zentrale Bestandteile des Herrschaftsdiskurses ist, auf die Hal bei seiner Machtübernahme rekurrieren will und muss. Mit seinen Lügengeschichten und seiner Respektlosigkeit gegenüber allem Pathos erzählt Falstaff oppositionelle Gegengeschichten zu dem Heldenepos, durch das sich Hal als würdiger Nachfolger seines Vaters empfiehlt.

Ungemein deutlich wird Falstaffs gefährliche Erzählstimme, wenn er von der Behandlung erzählt, die er als Offizier seinen Soldaten zukommen lässt. Hier wird jenseits von dem (von Falstaff an anderer Stelle dekonstruierten) Kult der Ehre um das Soldatenleben, der trotz Hotspurs Tod der leitende Diskurs bleibt und in *Henry V* noch gesteigert wird, das schmutzige Kriegshandwerk zur Sprache gebracht, für dessen erzählerische Wiedergabe Falstaff ideal geeignet ist. Mit illusionslosem Blick für das

<sup>4</sup> Edward Berry, “The ‘Rascal’ Falstaff in Windsor”, *Shakespeare and the Hunt: A Cultural and Social Study* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 133–158, pp. 133–134.



trostlose Detail und suggestiver Bildersprache konterkariert Falstaff das Heldenepos, das um ihn herum erzählt wird:

I pressed me none but such toasts and butter, with hearts in their bellies no bigger than pins' heads, and they have bought out their services; and now my whole charge consists of ensigns, corporals, lieutenants, gentlemen of companies – slaves as ragged as Lazarus in the painted cloth, where the glutton's dogs licked his sores – and such as indeed were never soldiers, but discarded unjust servingmen, younger sons to younger brothers, revolted tapsters, and ostlers trade-fallen [...] (*I H IV*, 4.2.19–26)

In seinem Monolog erzählt Falstaff von den üblichen korrupten Praktiken während der Aushebung, und seine scharfsichtige Analyse der gesellschaftlichen Strukturen und der mangelhaften Ausrüstung der Soldaten arbeiten effektiv gegen die Haupt- und Staatsaktionen, mit denen sich das adlige Personal beschäftigt. Die ausgehobenen Soldaten, die nichts als Kanonenfutter sind, geraten erst durch Falstaffs Erzählung in den Blick. Als Hal sich über den jämmerlichen Zustand der Soldaten beschwert, entgegnet ihm Falstaff, gleichsam jovial und eisig zugleich: “Tut, tut, good enough to toss, food for powder, food for powder. They'll fill a pit as well as better.” In der Schlacht ist Falstaff kein *Hauptakteur* im Wortsinne, aber er behält seinen nüchternen Blick auf die menschliche Bilanz des Sieges für das Herrscherhaus, und er erzählt dem Publikum vom Schicksal ‚seiner‘ Soldaten: [7:] “I have led my ragamuffins where they are peppered; there's not three of my hundred and fifty left alive, and they are for the town's end, to beg during life.” (*I H IV*, 5.3.35–37) Falstaff erzählt am Rande von denen, die in der Herrschergeschichte einer siegreichen Schlacht nicht auftauchen. Auch und gerade als Erzähler des Ausgegrenzten, Verdunkelten legitimiert Falstaff seine Präsenz in den Historien.

Abschließend möchte ich noch einen kurzen Blick auf das Stück werfen, das Falstaffs Stück ist, wie das erste Quarto von 1602 *The Merry Wives of Windsor* insistiert: *A Most pleasaunt and excellent conceited Comedie, of Syr Iohn Falstaffe, and the merrie Wiues of Windsor*. Die Verpflanzung einer Historienfigur in die Welt einer bürgerlichen Komödie (die ihre Dynamik auch aus der Nähe zum Hof von Windsor gewinnt) ist nicht unproblematisch.<sup>5</sup> Falstaff kann in der Komödie nicht die gleiche Wirkung entfalten wie in der dramatischen Lebenswelt, für die er zunächst entworfen wurde, denn hier wird nach anderen Regeln gespielt und erzählt. Falstaff wird hier von Anfang an dem Regime der beiden *merry wives* unterworfen, die ihre eheliche Treue – und damit zugleich das bürgerliche Ethos der Gemeinschaft von Windsor – komisch unter Beweis stellen. Zugleich wird über eskalierende Schamrituale Falstaffs unzerstörbarer dicker Körper zum Ort der zeigbaren legitimen Gewalt gegen einen Adligen, der sich sexuell und ökonomisch an den Bürgern gütlich tun will. Neben dem spektakulären Zeigen von Falstaffs Scheitern – er wird im Wäschekorb in die Themse geworfen, als alte Frau verkleidet und verprügelt und

<sup>5</sup> Zu Falstaffs Historienerbe in der Komödie vgl. Richard Helgerson, “The Buck Basket, the Witch, and the Queen of Fairies: The Women's World of Shakespeare's Windsor”, in Patricia Fumerton, Simon Hunt, eds., *Renaissance Culture and the Everyday* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999) 162–182.

schließlich als gehörnter Hirsch rituell von den Bürgern im Wald ‚erlegt‘ – wird Falstaff auch als Erzähler diskreditiert und gar zum Verstummen gebracht:

*Falstaff [aside to Mistress Page]:* I love thee. Help me away. Let me creep in here.  
*Falstaff goes into the basket*  
 I'll never –  
*[Mistress Page and Mistress Ford] put [foul] clothes over him*  
*Mistress Page [to Robin]:* Help cover your master, boy. – Call your men, Mistress Ford.  
*[Aside to Falstaff]:* You dissembling knight! (3.3.116–20)

Falstaff wird schlicht das Wort abgeschnitten. Der Sprache, seiner wichtigsten Waffe, beraubt, wird er zu einem Teil der schmutzigen Wäsche, die aus dem sauberen bürgerlichen Haushalt im “buck-basket” entfernt und entsorgt wird. Was Henry V nur durch königliches Dekret gelingt, nämlich Falstaff zum Schweigen zu bringen, bewerkstelligen die Frauen von Windsor mühelos.

In seinen eigenen Raum zurückgekehrt, gewinnt Falstaff zwar seine erzählerische Kompetenz zurück, aber nur, um gegenüber dem verkleideten Ford den Triumph der *merry wives* lebhaft zu versprachlichen:

I suffered the pangs of three several deaths. First, an intolerable fright, to be detected with a jealous rotten bell-wether. Next, to be compassed like a good bilbo in the circumference of a peck, hilt to point, heel to head. And then, to be stopped in, like a strong distillation, with stinking clothes that fretted in their own grease. Think of that – a man of my kidney – think of that – that am as subject to heat as butter, a man of continual dissolution and thaw. It was a miracle to scape suffocation. And in the height of this bath, when I was more than half stewed in grease like a Dutch dish, to be thrown into the Thames and cooled, glowing-hot, in that surge, like a horseshoe. (3.5.93–104)

In effektvoller, bildhafter Sprache schildert Falstaff sein eigenes Scheitern. Als ingenieuser Erzähler muss er die Geschichte von Falstaff, dem betrogenen höfischen Betrüger, erzählen, den die guten Bürgerinnen und Bürger Windsors ein ums andere Mal vorführen. Der Fremdnarrativierung kann sich Falstaff nicht entziehen, und als er zum guten Komödienschluss in den letzten Scherz auf seine Kosten (im doppelten Wortsinne) eingeweiht wird, gesteht er freimütig ein: “Well, I am your theme; you have the start of me. [...] Use me as you will.” (5.5.151–53) Genau das tun die Bürger von Windsor. Zwar ist Falstaff in der Komödie, wie ein ums andere Mal gezeigt wird, körperlich so unverwüstlich wie in den Historien, aber seine Selbsterzählungen helfen ihm hier nicht bei der Selbstbehauptung. Die strukturelle Analogie zwischen den beiden Gattungen bleibt von dieser Differenz unberührt: Sowohl in der Komödie als auch in den Historien geht es mindestens ebenso sehr darum Falstaff zu erzählen wie ihn zu zeigen.

### Abstract

As one of the most popular Shakespearean characters, Falstaff is as much narrated as he is shown in action. Indeed, the dialectics of these two representational modes is a particularly delicate one in Falstaff's case, for the fat knight acts and speaks in opposition to the royal prerogatives of the histories. Not only is Falstaff's massive physicality constantly being revised, but his rhetorical powers

as the narrator of his self are tested to the limits since he has to resist and subvert the stories which are told about him and which seek to frame him according to various ideological agendas. It is particularly Hal who seeks to relate Falstaff according to the exigencies of his own power-interests. However, although he is being told as food for cannibalistic fantasies, a fat deer that will be disembowelled after the Battle of Shrewsbury, Falstaff refuses to succumb to the stories told about him and resurrects as an immortal spirit of carnival. Finally, Hal has to publicly silence him to gain narrative control and to ban him from the audience's sight – in *Henry V*, the invisible Falstaff is the subject of one last story about his death, which is significantly told by a woman. A final look at *The Merry Wives of Windsor* shows that, as a creature of the histories, Falstaff is silenced and narratively subdued by the chaste wives, and finally by the entire bourgeois community of Windsor, which defends its economic and sexual regime against the aristocratic intruder. Falstaff's visible on-stage presence in the final scene, however, substantiates the inclusive spirit of the comedy's narrative.

# HAMLET UND DIE ‚POETIK DES ÜBERGANGS‘ – *SHOWING* UND *TELLING* IN DER FRÜHNEUZEITLICHEN RACHETRAGÖDIE

VON

DIETER FUCHS

Das in der *revenge tragedy* verhandelte Dispositiv der Rache thematisiert einen lebensweltlich stattfindenden Umbruch des sozialen Zeichenfundus, der an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert einzusetzen beginnt und in der Sattelzeit des 18. Jahrhunderts seine volle Ausdifferenzierung erreicht. Vor dem Hintergrund der traditionellen Semiotik des Feudalismus ringen die neu entstehenden Schichten der Hofaristokratie und des Frühbürgertums um die Schlüsselautorität im Gemeinwesen, indem sie neue Zeichenordnungen generieren.

Diese tragen in ihrer schichtenspezifischen Codierung zum allgemeinen Verständnis der Rachetragödie ebenso bei wie zur Selbstpositionierung des *Hamlet* innerhalb dieses Genres. Im folgenden sollen drei Aspekte zur Disposition gestellt werden: Semiotische Vorüberlegungen zur elisabethanisch-jakobäischen Gesellschaft, ein daraus entbundener Ansatz, der die Rachetragödie am Schnittpunkt von dramatischer Unmittelbarkeit und erzählerischer Vermittlung als ‚Poetik des Übergangs‘ positioniert, sowie ein diesbezüglich perspektivierter Lektürevorversuch des *Hamlet*.

## **Semiotische Vorüberlegungen zur elisabethanisch-jakobäischen Gesellschaft**

Die feudale Gesellschaft produziert ikonische Zeichen, deren Signifikanten und Signifikate als Simultanpräsenz verschmelzen: Indem der Feudalherr seine Autorität disziplinierend und inseminierend in den Leibern der Untergebenen verzeichnet, beglaubigen sich Zeichen und Bezeichnetes in organisch-bildhafter Evidenz.

Im Gegensatz zum Feudalismus – der den gesellschaftlichen Status des Menschen genealogisch als Geburtsrecht fixiert – wird bei der Machtverteilung im frühneuzeitlichen Staat das Herkunftsargument kontingent. Da die Frage nach dem Verdienst zunehmende Bedeutung gewinnt, erfährt die Körpersemiotik der Feudalgesellschaft eine Krise, und es wächst der Bedarf an Zeichen, die den abstrakt werdenden Wert des Einzelnen als sekundäres System zu artikulieren vermögen: Gegenseitig konkurrierend entwickeln Hofaristokratie und Frühbürgertum neue semiotische Prototypen.

Als machiavellistisches Bedeutungstheater und performatives Rollenspiel des Self-Fashioning kultiviert das aristokratische Zeichenkonzept die *Differenz* von Signifikant und Signifikat: Zur gezielten Imagemanipulation generiert der Höfling Polysemien, indem er auf Signifikate verweist, die je nach Absicht und Perspektive auf einen wirklichen oder auf einen fingierten Referenten bezogen sind. Da der Anschein der Dinge oft mehr bewirkt als ihr tatsächlicher Sachverhalt, weist die selbstbespiegelnde Repräsentation zu Hofe unübersehbare Homologien zum Drama auf, das die Problematik von Schein und Sein ebenfalls vorführt und aus performativer Rede schil-

lernende Bedeutungen entbindet. Da solcher Zeichengebrauch in theatral-persuasiver Weise auf Dinge verweist, und diese als ‚wahr‘ und ‚real‘ zu präsentieren sucht, scheint es folgerichtig, die höfische Semiotik als indexikalisches Zeichen zu klassifizieren, das als scheinbar objektivierender Fingerzeig auf das Bezeichnete verweist.

Frühbürgerliche Kreise hingegen kultivieren eine symbolische Zeichenordnung aus dem Geist des Puritanismus, die im 18. Jahrhundert den Roman begründen wird. Diese affirmiert die Eindeutigkeit der Schrift und orientiert den kommunikativen Zeichentausch an dieser. So wie der göttliche Autor die Wahrheit des Schöpfungsplans in der Bibel dokumentiert und dem meditativ Lesenden hermeneutisch erfahrbar macht, muß das eigene Leben bilanziert und durch die Autorität des Wortes vor Gott beglaubigt sein: Der ‚bürgerlich‘ konnotierte Glaube an die Symbolkraft und Stabilität der Lettern wurzelt in der religiösen Metapher der Welt als Buch, und wird im Gegensatz zur Unmittelbarkeit der dramatischen Rede narrativ vermittelt<sup>1</sup>.

### Die Rachetragödie als ‚Poetik des Übergangs‘

Wie in den Raum gestellt, folgt die höfische Semiotik den *performativen* Gesetzen des Dramas und kultiviert die Differenz von Signifikant und Signifikat, während ihr bürgerlicher Widerpart das Zeichen als erzählerisch vermittelte Wahrheit erachtet und auf die Identität von Zeichen und Bezeichnetem insistiert. Diese Semiotiken stehen sich im Rachedrama gegenüber und werden am Schnittpunkt von darstellerischer Performanz und erzählerischer Vermittlung als ‚Poetik des Übergangs‘ verhandelt. Die Wendung „Poetik des Übergangs“ artikuliert die These, daß die elisabethanisch-jakobäische Rachetragödie die Vorgeschichte der Ablösung der höfischen Gesellschaft durch ein bürgerlich geprägtes Gemeinwesen erzählt und als Konsequenz den sozio-semiotischen Umbruch der Verzeichnung des Realen ebenso reflektiert, wie den langfristigen Wechsel von der volkstümlichen Leitars des Dramas zu der des Romans<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Die im folgenden verwendeten Bezeichnungen ‚höfisch‘ und ‚bürgerlich‘ fungieren als *thematische Dispositive* und nicht als empirisch-bipolares Raster, das das wechselseitige und vielschichtige Ineinanderwirken feudaler, bürgerlicher und aristokratischer Strukturen in der frühmodernen Gesellschaft zu reduzieren sucht. Als Arbeitsbegriffe bezeichnen sie die Eckwerte eines semiotischen Kontinuums, auf dem der Einzelne seine Identität in flexibler Nähe und Distanz zum ‚höfischen‘ bzw. ‚bürgerlichen‘ Prototyp positionieren und gestalten kann. Die Untergliederung der Zeichen in *icon*, *index*, *symbol* erfolgt nach Charles Sanders Peirce. Vgl. hierzu John Lyons, *Semantics*, Bd. 1 (Cambridge: CUP, 1977), S. 99–109, und [http://www.unibielefeld.de/idm/semiotik/Peirces\\_Zeichen.html#Objektrelation](http://www.unibielefeld.de/idm/semiotik/Peirces_Zeichen.html#Objektrelation) (Stand 01.06.2005). Zur Ausdifferenzierung protobürgerlicher Strukturen im frühmodernen England vgl. Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500–1800*, gekürzte Ausgabe (London: Weidenfeld & Nicolson, 1977), zum kontinentalen Ausdifferenzierungsprozeß, Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*, 4. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), zur meditativen Privatlektüre als Medium bürgerlicher Individuation, Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 3. Aufl. (Neuwied: Luchterhand, 1968), zur Metaphorik der Welt als Buch, Robert S. Knapp, *Shakespeare - The Theater and the Book* (Princeton: PUP, 1989), S. 20–29.

<sup>2</sup> Zur Überlagerung von Wort- und Bildkultur, Narration und Darstellung, usw. in der Rachetragödie vgl. Francis Barker, „A Challenged Spectacle“ in ders., *The Tremulous Private Body. Essays on*

Der an *Hamlet* zu verifizierende Standard-Plot der Rachedramatik erhebt diesen Gegensatz zur Struktur: Eine ‚höfisch‘ konnotierte Figur bewirkt als machiavellistischer Zeichenmanipulator einen Mord, den der ‚protobürgerlich‘ gezeichnete Rächer als hofkritischer Einzelgänger und Spurenleser im Buch der Welt aufdeckt: Dekonstruktion und Rekonstruktion des Verbrechens stehen sich als gegensätzliche Zeichenlektüren gegenüber. Während Letztere die Welt als Buch zu lesen und den Fall im Glauben an die Stabilität der Bedeutungen logozentristisch zu lösen sucht, disseminiert Erstere die Bedeutungen, die das Zeicheninventar der Umwelt ausstrahlt. Dies konkretisiert sich als Textbaustein des *delay*, der den Rachevollzug aufschiebt (>*defer*<) und als Derridascher Akt der *différance* die Saussuresche Differenz (>*differ*<) der Bedeutungen erschüttert. Das traditionstypische Finale eines Rachedramas mündet im semiotischen Kurzschluß: Das tödliche Resultat der Rache ist weder dekonstruierbar, noch können aus seiner negativen Finalität neue Bedeutungen generiert werden, die die angeschlagene Autorität der Repräsentationssysteme zu restaurieren vermögen.

### Lektüerversuch des Hamlet

In *Hamlet* erfährt die skizzierte Grundstruktur des Rachedramas signifikante Verschiebungen, indem die bürgerliche Zeichenordnung und ihre Affinität zur Narration besondere Gewichtung erfahren. Während die Hauptfiguren anderer Rachedramen verstockt verstummen, stirbt Hamlet als tragischer Held und generiert dabei Zeichen, die die Flüchtigkeit seiner performativen Rede überdauern. Er überwindet das finale Kollabieren der Bedeutungen, indem er die rachedramatische Konvention umkehrt, die sich als repräsentativer *double bind* erweist: Um den Täter überlisten und die Vergeltung vollziehen zu können, muß ihn der *revenger* mit dessen eigenen Waffen schlagen; er muß vom ‚bürgerlichen‘ Spurenleser zum ‚höfischen‘ Zeichenspieler mutieren und ein polysemes Metadrama performieren, das ihn als Urheber der Rache ebenso eliminiert wie den Gegner. Der Versuch, die angeschlagene Autorität der Zeichen mit höfischen Mitteln zu rekonstruieren, schlägt auf den Bürger als semiotischer Kurzschluß und Selbstverrat zurück.

Hamlet hingegen wechselt in Umkehr dieser Tradition von der Rolle des Höflings in die des Bürgers, dem die Rache erst dann gelingt, wenn der eigene Tod keinen Aufschub mehr duldet. Als *go-between* zwischen höfischer und bürgerlicher Welt beherrscht der Dänenprinz einerseits die Rolle des Hofmanns so gut, daß er als *soldier and scholar* das von Cortegiano definierte Ideal dieses Figurenprofils verkörpert. Andererseits wird er zurecht als erstes ‚modernes‘ Individuum rezipiert das die Neurosen, Unentschlossenheit und viele weitere Befindlichkeiten – bzw. *Empfindsamkeiten* – der bürgerlichen Gesellschaft in archetypischer Weise vorwegnimmt. Nicht zufällig absolviert Hamlet ein Studium der protestantischen Wort- und Gewissenskultur im Lutherschen Wittenberg. Diese Duplizität und der daraus entbundene Repräsentations-

---

*Subjection*. (London: Methuen, 1984) und Attila Kiss, *The Semiotics of Revenge. Subjectivity and Abjection in English Renaissance Tragedy*. Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae Papers in English and American Studies V. Monograph Series 1. (Szeged: József Attila University, 1995), S. 31–37, und Knapp (1989), S. 34 und S. 73–78.

wechsel ist am Beispiel zweier Schlüsselszenen illustrierbar: Der *Mouse-Trap-Scene* als polysemes Metadrama der höfischen Semiotik und der Schlußzene, die die höfische Theatralität der Rache als bürgerliche Lektüre des Realen überformt und dabei die Dramenform narrativ als Metafiktion überschreitet.

In der *Mouse-Trap-Scene* spielt Hamlet als Königssohn die *Rolle* des Hofmanns, sucht aber als ‚bürgerlicher‘ Zeichenleser nach dem semiotischen Beweis, der Claudius – den eigentlichen Höfling – überführt, dessen machiavellistische Rede das Ohr des Zuhörers semiotisch vergiftet. Um den Onkel zu überlisten, treibt er die performative Bedeutungsdissemination höfischer Zeichen auf die Spitze und inszeniert ein Metadrama, das perspektiven- und rezeptionsbedingt diametral entgegengerichtete Lesarten provoziert: Für Hamlet und die durch seine Augen blickenden Zuschauer der Shakespeare-Tragödie ist die Reaktion des Claudius auf das Spiel im Spiel der semiotisch indizierte Selbstverrat des Onkels. Für das höfische Publikum des Binnendramas hingegen, dessen berechnete Entrüstung über eine wahnhaft artikulierte Usurpationsdrohung des Neffen. Über das Verbrechen des Claudius unwissend, deuten sie den inszenierten Königsmord nicht als Enthüllung der Todesursache des Thronvorgängers Hamlet Sr., sondern als Drohung des Thronfolgers Hamlet Jr., den neuen König Claudius zu ermorden, um selbst an dessen Stelle zu rücken<sup>3</sup>. Die binnendramatische Rollenzuschreibung des Täters flottiert daher zwischen Claudius und Hamlet. Durch dieses Zeichenspiel wird die Performanz des Theaters homolog zur Polysemie der höfischen Semiotik und unmittelbar darauf bezogen: Theater und Hof produzieren Zeichen mit schillernder Referentialität. Als Akt der zwielichtigen Repräsentation erzeugen und objektivieren sie Wissen, dessen Diskursivität Sinn macht, ohne wahr sein zu müssen.

Anders verhält es sich mit der Schlußzene des Dramas. Dort performiert Hamlet einen Racheakt, der das traditionstypische Verstummen des Rächers im feudalen Kurzschluß von bürgerlicher Zeichenlektüre und höfischer *dissimulatio* transzendiert. Hamlet überlebt als zeichenstiftendes Subjekt, indem er den traditionellen Wandel des *revengers* zum Höfling umkehrt: In stilisierter Analogie zur heiligen Schrift überführt er die kollabierende Bildhaftigkeit des Dramas seines Höflingsdaseins in die bekenntnis-hafte Innerlichkeit bürgerlich-romanhaften Erzählens und wird zum Autor der Geschichte seiner eigenen Passion. Indem er den Freund Horatio beauftragt, die von ihm generierten Zeichen den Hinterbleibenden zu übermitteln, wird der sterbende Hofmann zum prophetischen Urheber eines neuen Testaments, das die Nachwelt bis heute als bürgerliche ‚Kunst-Religion‘ rezipiert: “Tue dies zu meinem Gedächtnis”, ist man versucht, dem Dänenprinzen als letzten Auftrag an den Apostel Horatio in den Mund zu legen.

Er bittet den Freund, der Geschichte narrativ Dauer zu verleihen, deren performative Flüchtigkeit die Zuschauer gerade als Theater verfolgen. Da dies nur als erzähle-

<sup>3</sup> Vgl. W. T. Jewkes, “‘To tell my story.’ The Function of Framed Narrative and Drama in *Hamlet*”, in Malcolm Bradbury, David Palmer, Hrsg., *Shakespearean Tragedy* (London: Stratford-upon-Avon Studies, 1984), S. 31–46, Dietrich Schwanitz, „Shakespeare stereoskopisch: Die Schule des Sehens und die Optik der Praxis“, *Shakespeare-Jahrbuch* 1993, 134–149, und ders., *Englische Kulturgeschichte*, Bd. I (Tübingen: UTB, 1995), S. 71–77.

risch vermittelter Text erfolgen kann, wird die Grenze zwischen dramatischer Mimesis und narrativer Diegesis durch die Erzählinstanz des Horatio überschritten. Nicht nur Hamlets mehrfach wiederholter Auftrag an den Freund, seine Geschichte der Nachwelt zu *erzählen*<sup>4</sup>, markiert diesen Umschlag. Er verdichtet sich insbesondere im ebenso wiederholten Satz *“I am dead”* (5.2.286; 291), der Hamlets performatives *“O, I die”* (5.2.305) in die zeitlose Realität des Todes überführt. Als unmögliche Aussage verklammert *“I am dead”* die Flüchtigkeit der dramatischen Rede mit der narrativen Permanenz der Erzählung als Aporie, deren Finalität im Gegensatz zu anderen Rachedramen als generische Grenzüberschreitung überwunden wird. Mimetisches Bedeutungsspiel und historische Faktizität halten sich als ‚Poetik des Übergangs‘ und sozio-semiotische Volta für einen krisenhaften Augenblick die Waage.

Der Rest ist Schweigen, wie uns das Stück lehrt, nicht jedoch Verstummen. Hamlet stirbt nicht zuletzt deshalb mit sich und der Welt im Reinen, weil seine *dying-speech* durch erzählerische Vermittlung ein Medium erhält, das sein Ableben nicht als höfisches Self-Fashioning flüchtig-theatral inszeniert, sondern als bürgerliche Sterbekunst narrativ überdauert. Unter dem Stichwort ‚Rache als Passion‘ stiftet Hamlet bürgerliche Identität als romanhafte *ars moriendi*, die die Vergänglichkeit dramatischer Performanz durch die Permanenz der auktorial verbürgten Schrift überwindet. Lange Zeit vor Goethes Werther-Roman wird der ‚Tod des Autors‘ als künstlerischer Auferstehungsmythos geboren, der den babylonischen Verfall höfischer Zeichen als bürgerliches Pfingstwunder widerruft<sup>5</sup>.

Als *imitatio Jesu* delegiert Hamlet die Autorschaft seines Lebens durch apostolische Berufung und verleiht ihr durch die Erzählinstanz des Horatio Dauer. Hamlet gewinnt den Kampf um die repräsentative Autorität der von ihm generierten Zeichen, indem er das höfische Spiel der *dissimulatio* durch den bürgerlichen Glauben an die symbolische Autorität der Lettern ersetzt, die die heilige Schrift prototypisch als göttlich verbürgtes ‚Buch der Welt‘ garantiert. Indem Hamlet als Bürger den ‚Tod des Autors‘

<sup>4</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, hg. v. G. R. Hibbard, The Oxford Shakespeare (Oxford: Clarendon Press, 1987): “report” (5.2.292), “tell my story” (5.2.302), “tell” (5.2.290; 310). Vgl. auch Horatios Aussage zu Fortinbras: “All this can I / Truly deliver” (5.2.337–338).

<sup>5</sup> Die Überwindung der Flüchtigkeit theatralen Sprechens als narrative Vermittlung bzw. Tradierung einer Geschichte artikuliert sich im Medium des Dramas notwendigerweise nicht als schriftlich fixierter Text, sondern als mündlicher Vortrag (vgl. hierzu auch den ‚sprechenden‘ Namen *Horatio*). Die Frage nach der Autorität der Schrift wird in *Hamlet* als Metafiktion verhandelt und der Metadramatik des Spiel im Spiels gegenübergestellt: Es wird der Versuch der Aristokratie vorgeführt, das schriftliche Medium für die eigene Zeichenkultur der *dissimulatio* zu usurpieren und in Konkurrenz zum bürgerlichen Schriftglauben performativ als Palimpsest zu dynamisieren. Der ins Spiel im Spiel eingeschriebene Fremdtex (2.2.528–530) sucht die Tat des Claudius als Gegen-Intrige ebenso ans Licht zu bringen, wie der vertauschte Brief in 5.2.13–56 Hamlet als Gegen-Intrige das Leben rettet. Zur Schlüsselrolle des Wertherromans bei der Geburt des modernen Autorschaftsdiskurses vgl. A. Kittler, „Autorschaft und Liebe“, in Hans Peter Herrmann, Hrsg., *Goethes Werther. Kritik und Forschung* (Darmstadt: WBG, 1994), zum Autorschaftsdiskurs und dem vielbeschworenen ‚Tod des Autors‘, Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in ders., *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin von Hofer (München: Nymphenburger Verl.Handlung, 1974) und Roland Barthes, “The death of the author”, in David Lodge, Hrsg., *Modern Criticism and Theory. A Reader*. (London: Longman, 1988).



stirbt, überwindet er den Zeichenkollaps, in dem die Rächer anderer Dramen untergehen.

### **Abstract**

Early modern revenge tragedy presents a hegemonial struggle between a disseminative and a constructivist approach to representation, both of which emerged in the wake of the decline of Medieval feudalism. Whereas the aristocratic sign system generates dynamic meanings, its proto-bourgeois counterpart affirms the representational stability of the sign. In contrast to the aristocratic code, which refers to appearance rather than to reality and bears affinities to dramatic showing (mimesis), the bourgeois one is structurally related to the art of narrative telling (diegesis): it is deeply rooted in the religious metaphor of the world as a book that reveals its ultimate meaning to the hermeneutic reader. As can be seen from the plotting of revenge in other tragedies, such a constellation inevitably leads to a double bind of dramatic subversion and narrative affirmation of meaning. This paper attempts to show that Shakespeare's *Hamlet* overcomes this final aporia by transgressing the borderline of dramatic and narrative art.

“TWILL VEX THY SOUL TO HEAR WHAT I SHALL SPEAK” –  
ERZÄHLERISCHE ELEMENTE IN *TITUS ANDRONICUS*

VON

RALF HAEKEL

Die neuere Forschung, insbesondere zur Theorie der Performativität und zur Erzähltheorie, weist verstärkt die Tendenz auf, die transgenerischen Aspekte ihres jeweiligen Untersuchungsgegenstandes in den Vordergrund zu rücken.<sup>1</sup> Ein hauptsächlich Grund hierfür ist, daß Genre Grenzen exakt zu bestimmen, zumal jene zwischen Drama und Erzählung, ein theoretischer Akt ist, der von der dramatischen und theatralischen Praxis zum großen Teil unterlaufen wird. Manfred Pfister definiert den Unterschied von Erzähl- und Dramentext „als die Anwesenheit eines vermittelnden Kommunikationsmodells in narrativen Texten und als dessen Abwesenheit in dramatischen Texten“. Die „Episierung des Dramas“ beschreibt er folglich als „Aufbau[...] eines vermittelnden Kommunikationssystems“.<sup>2</sup> Eine solche Durchbrechung der rein mimetischen Eigenschaft des Dramas kann durch eine Vielzahl an Elementen, die vermittelnde Erzählerfunktion übernehmen, herbeigeführt werden – begonnen beim Nebentext des Dramas über Mauerschau und Botenbericht bis hin zu Prolog, Epilog, Chor oder einem Aus-der-Rolle-Fallen der Figur. Roy Sommer und Ansgar Nünning haben in einem Aufsatz, der die wichtigsten Forschungsansätze zu Drama und Narratologie resümiert, darauf hingewiesen, daß narrative Elemente im Drama keineswegs die „Ausnahme, die die Regel – und die Regeln einer normativen Dramentheorie – bestätigen“, darstellen.<sup>3</sup>

Die beiden Aspekte, die ich in der folgenden Untersuchung von Shakespeares *Titus Andronicus* hervorheben möchte, betreffen zum einen die intertextuellen Verweise auf narrative Prätexte und ihre Funktion im Kontext des Dramas, zum anderen das Auftreten von Figuren als Erzähler im Stück selbst. Anschließend sollen diese narrativen Elementen mit denen aus der *Sehr kläglichen Tragaedia von Tito Andronico und der hoffertigen / Käyserin* verglichen werden. Das Stück ist Teil der 1620 erschienenen Sammlung *Engelische Comedien und Tragedien*.<sup>4</sup> Die vielschichtige Erzählstruktur der

---

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf, Hgg., *Theorien des Performativen* (Berlin: Akademie Verlag, 2001), und Vera Nünning, Ansgar Nünning, Hgg., *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002).

<sup>2</sup> Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, 5. Aufl. (München: Fink, 1988), S. 105.

<sup>3</sup> Roy Sommer, Ansgar Nünning, „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, in Vera Nünning, Ansgar Nünning, Hgg., *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002), S. 106.

<sup>4</sup> *Sehr kläglichen Tragaedia von Tito Andronico und der hoffertigen / Käyserin*, in Manfred Brauneck, Hg., *Spieltexte der Wanderbühne*, Bd. 1, (Berlin: de Gruyter, 1970), 461–522.

Shakespeareschen Version ist in der *Kläglichen Tragaedia* einem sehr eindeutigen Aufbau gewichen, in dem ganz andere narrative Momente in den Vordergrund rücken. Anhand des Vergleichs möchte ich zeigen, daß das Wanderbühnenstück auf der literarischen Ebene vor allem durch ein Mißverhältnis von narrativen und rein theatralischen Gestaltungselementen gekennzeichnet ist, und daß dieses Versäumnis, dem Genre Drama gerecht zu werden, als ein Grund für die in Deutschland ausbleibende literarische Shakespeare-Rezeption im 17. Jahrhundert angesehen werden kann.

Erzählung und Erzählungen sind in Shakespeares *Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus*<sup>5</sup> auf vielschichtige Weise vertreten. Zum einen verweist der Text direkt auf seine Prätexte, vor allem auf Ovids *Metamorphosen*, und ist so in hohem Maße selbstreflexiv: „It is his [Shakespeare’s] most literary play, most totally aware of narrative Texts, their style, effects and relationships.“<sup>6</sup> Zum anderen sind narrative Elemente – insbesondere Briefe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen – von zentraler Bedeutung für den Handlungsengang. Und schließlich ist es für das Stück ausschlaggebend, wer in ihm erzählen darf, wer zuhören und wer schweigen muß. Denn das Privileg zu erzählen impliziert auch die Möglichkeit, die Handlung zu bestimmen und damit Macht auszuüben.

Fehlen in *Titus Andronicus* auch solche narrativen Elemente wie Chor, Prolog oder Epilog, so zeichnet sich die Tragödie doch dadurch aus, daß Figuren die Funktion von Erzählern übernehmen. Besonders hervorzuheben ist hier die Figur des Aaron, der verstärkt – übrigens auch in der deutschen Wanderbühnenfassung – die Grenze zwischen mimetischer und diegetischer Darstellungsform überschreitet.

Vermittelndes Erzählen dient bereits in der ersten Szene dazu, sowohl nicht dargestelltes Geschehen zu berichten – den Kriegszug gegen die Goten –, die Handlung anzustoßen – durch die Erwähnung der regelnden Nachfolge des verstorbenen Kaisers – als auch den Protagonisten einzuführen. Marcus’ Bericht ist dabei weniger an die Römer denn an das Publikum gerichtet:

*Marcus:* Princes, that strive by factions and by friends  
Ambitiously for rule and empery,  
Know that the people of Rome, for whom we stand  
A special party, have by common voice,  
In election for the Roman empery,  
Chosen Andronicus, surnamed Pius  
For many good and great deserts to Rome.  
A nobler man, a braver warrior,  
Lives not this day within the city walls.  
He by the Senate is accited home  
From weary wars against the barbarous Goths,  
That with his sons, a terror to our foes,  
Hath yok’d a nation strong, train’d up in arms.

<sup>5</sup> William Shakespeare, *Titus Andronicus*, hg. v. Jonathan Bate, The Arden Shakespeare (London: Routledge, 1995).

<sup>6</sup> Barbara Hardy, *Shakespeare’s Storytellers: Dramatic Narration* (London, Chester Springs: Peter Owen, 1997), S. 103.

Ten years are spent since first he undertook  
 This cause of Rome, and chastised with arms  
 Our enemies' pride; five times he hath return'd  
 Bleeding to Rome, bearing his valiant sons  
 In coffins from the field, [and at this day  
 To the monument of the Andronici  
 Done sacrifice of expiation,  
 And slain the noblest prisoner of the Goths].  
 And now at last, laden with honor's spoils,  
 Returns the good Andronicus to Rome,  
 Renowned Titus, flourishing in arms. (1.1.18–41)

Formell changiert Marcus' Rede zwischen Botenbericht und Chor und erfüllt daher traditionell dramatische Funktionen. Thematisch relevant wird das Wechselspiel zwischen Mimesis und Diegese erst, wenn Aaron die Funktion eines Erzählers einnimmt. Er ist derjenige, der den Plot schmiedet, der Arrangeur der Tragödie, der zugleich als Erzähler auftritt. Aaron stiftet Demetrius und Chiron zur Vergewaltigung von Lavinia und zum Mord an Bassianus an. Er versteckt das Gold, durch dessen Fund Quintus und Martius zum Tode verurteilt werde. Aaron diktiert den Plot, und er erzählt ihn. Höhe- und zugleich Schlußpunkt stellt dabei die erste Szene des fünften Aktes dar, in der Aaron, von Lucius gotischen Truppen gefangengenommen, von seinen Intrigen erzählt:

*Lucius:* Say on, and if it please me which thou speak'st,  
 Thy child shall live, and I will see it nourish'd.  
*Aaron:* And if it please thee? Why, assure thee, Lucius,  
 'Twill vex thy soul to hear what I shall speak:  
 For I must talk of murders, rapes, and massacres,  
 Acts of black night, abominable deeds,  
 Complots of mischief, treason, villainies,  
 Ruthful to hear, yet piteously performed;  
 And this shall all be buried in my death,  
 Unless thou swear to me my child shall live. (5.1.59–62)

Hier wird deutlich, dass die Macht, die Geschichte zu erzählen, zugleich mit der Macht verbunden ist, diese Geschichte zu bestimmen. Um Titus' Familie in den Tod zu treiben, begeht Aaron selbst keine direkten Verbrechen, sondern steuert das Geschehen aus dem Hintergrund:

*Aaron:* Indeed I was their tutor to instruct them.  
 That coddling spirit had they from their mother,  
 As sure a card as ever won the set;  
 That bloody mind I think they learn'd of me,  
 As true a dog as ever fought at head.  
 Well, let my deeds be witness of my worth:  
 I train'd thy brethren to that guileful hole,  
 Where the dead corpse of Bassianus lay;  
 I wrote the letter that thy father found,  
 And hid the gold within that letter mentioned,  
 Confederate with the Queen and her two sons;  
 And what not done, that thou hast cause to rue,

Wherein I had no stroke of mischief in it?  
 I play'd the cheater for thy father's hand,  
 And when I had it, drew myself apart,  
 And almost broke my heart with extreme laughter.  
 I pried me through the crevice of a wall,  
 When, for his hand, he had his two sons' heads,  
 Beheld his tears, and laugh'd so heartily  
 That both mine eyes were rainy like to his;  
 And when I told the Empress of this sport,  
 She sounded almost at my pleasing tale,  
 And for my tidings gave me twenty kisses. (5.1.98–120)

Erzählen bedeutet in *Titus Andronicus* Macht ausüben. Daher muß auch Aaron seiner Stimme beraubt und geknebelt werden, damit er seine Autorität verliert:

*Lucius:* Sirs, stop his mouth, and let him speak no more. (5.1.151)

Schweigen, Nicht-Erzählen-Können ist in der Tragödie gleichbedeutend mit Ohnmacht. Dies zeigt das Schicksal Lavinias. Wie Philomela in Ovids *Metamorphosen*, dem wichtigsten Prätext, wird Lavinia vergewaltigt und die Zunge abgeschnitten. Der Rede und der Schrift beraubt, ist sie dazu verdammt zuzuhören, und ist in einem Drama, das Erzählen mit Macht gleichsetzt, dieser unweigerlich beraubt. Daß das Verbrechen doch aufgeklärt wird, liegt letztlich daran, daß die Erzählung, die dem Stück als Prätext dient, ins Drama selbst als Text eingeflochten wird:

*Titus:* Lucius, what book is that she tosseth so?  
*Boy:* Grandsire, 'tis Ovid's Metamorphosis,  
 My mother gave it me.  
*Marcus:* For love of her that's gone,  
 Perhaps, she cull'd it from among the rest.  
*Titus:* Soft, so busily she turns the leaves! Help her.  
 What would she find? Lavinia, shall I read?  
 This is the tragic tale of Philomel,  
 And treats of Tereus' treason and his rape -  
 And rape, I fear, was root of thy annoy.  
*Marcus:* See, brother, see, note how she cotes the leaves.  
*Titus:* Lavinia, wert thou thus surpris'd, sweet girl?  
 Ravish'd and wrong'd as Philomela was,  
 Forc'd in the ruthless, vast, and gloomy woods?  
 See, see!  
 Ay, such a place there is where we did hunt  
 (O had we never, never hunted there!),  
 Pattern'd by that the poet here describes,  
 By nature made for murthers and for rapes. (4.1.41–58)

Lavinia kann nicht mehr erzählen, aber da sie selbst zu einem Double von Philomela geworden ist, ist sie in Ovids „tragic tale“ eingegangen. Als Teil dieser Geschichte und indem sie sich Ovids Erzählung aneignet kann sie ihre Peiniger entlarven. Umgekehrt findet so die antike Erzählung Eingang in das Drama und kann seinerseits dessen Handlungsgang bestimmen. Lavinia ist so zwar der Fähigkeit zu Erzählen beraubt, ist

aber als Philomela Figur gewordene Narration und kann so auf den Handlungsgang Einfluß nehmen.

Die *Klägliche Tragaedia von Tito Andronico* ist eine Wanderbühnenfassung des Shakespeare-Dramas, die von den Englischen Komödianten auf ihren Wanderzügen zwischen 1592 und etwa 1660 aufgeführt wurde.<sup>7</sup> Das Theater und die Spieltexte der englischen Wanderbühne in Deutschland sind primär durch zwei Merkmale gekennzeichnet: durch einen Schwerpunkt auf eine stark körperbezogene Inszenierungspraxis zum einen und durch ihre moralisch-didaktische Instrumentalisierung zum anderen. Auf Albert Cohn zurückgehende Mutmaßungen über einen Bezug des deutschen Stückes zu einem englischen, das noch vor Shakespeare entstanden sei, haben sich als falsch erwiesen.<sup>8</sup> Bis auf den äußeren Handlungsgang unterscheiden sich beide Fassungen in maßgeblichen Aspekten voneinander. Das *Titus*-Drama der Englischen Komödianten kennt das Konzept der *hamartía*, das in Shakespeares Version die fatale Kettenreaktion von Rache und Gegenrache auslöst, nicht. Die blutige Handlung setzt ohne dramatische Fehler, ohne die Struktur der wechselseitigen Rache und ohne komplexe Intrige ein. Titus opfert nicht Tamoras ältesten Sohn, und Titus' Söhne werden nicht des Mordes bezichtigt, sondern ohne Grund verhaftet und getötet. Was als schwere dramaturgische Schwäche erscheint, liegt tatsächlich in den veränderten Gesetzen der Form begründet. Während der im melancholischen Temperament des Protagonisten begründete Affekt das die Handlung bestimmende Moment der englischen Tragödie ist, hat sich im Drama der Englischen Komödianten die Perspektive verschoben. Denn der deutsche *Titus Andronicus* handelt nicht in erster Linie von Rache und den mit ihr verbundenen melancholischen Affekten, sondern die handlungsbestimmenden Passionen sind die Wollust und die Hoffart, also Sünden. Die Affekte besitzen in diesem Drama folglich eine politisch motivierte moraltheologische Fundierung. Damit entspricht dieses Drama den Konventionen aller Haupt- und Staatsaktionen der Englischen Komödianten: Es ist ein moralisches Lehrstück, das mit einer Todsündendidaktik vermeintliche soziale Mißstände anprangert. Diese Aspektverschiebung hat bereits Gustav Fredén festgestellt: „Aus der Rachetragödie ist also ein Spiel vom Hochmut geworden.“<sup>9</sup>

Insbesondere die Funktion des Erzählens, die bei Shakespeare auf der Ebene der Reflexion über Handlungszusammenhänge und Intertextualität verortet war, erfüllt bei den Englischen Komödianten gänzlich andere Zwecke. Anhand der beiden bei Shakespeare untersuchten Aspekte werden die Parallelen und Unterschiede in beiden Versionen deutlich.

<sup>7</sup> Zur Geschichte der englischen Wanderbühne vgl. Ralf Haekel, *Die Englischen Komödianten in Deutschland: Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels* (Heidelberg: Winter, 2004).

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Gustaf Fredén, *Friedrich Menius und das Repertoire der englischen Komödianten*, Stockholm: Palmers, 1939, S. 364–408, und W. Braekman, „The Relationship of Shakespeare's *Titusmandronicus* [sic!] to the German Play of 1620 and to Jan Vos's *Aran en Titus*“, *Studia Germanica Gandensia* 9 (1967), 9–117, sowie 10 (1968), S. 7–5.

<sup>9</sup> Fredén, *Friedrich Menius* (1939), S. 408.

Das Schicksal Andronicas, wie Lavinia in der deutschen Version heißt, scheint das gleiche zu sein. Auch in diesem Stück wird sie von den beiden Söhnen vergewaltigt und auf grausame Weise verstümmelt. Die durch das Erzählen eingeführte Reflexion über strukturierende Prätexte ist aber gewichen: Während der Shakespearesche Text den Bezug zu Ovid deutlich kennzeichnet, tritt dieser in der Wanderbühnenversion nicht an die Textoberfläche. So wird auch der Tathergang nicht durch die Lektüre in den *Metamorphosen* aufgeklärt, sondern schlicht dadurch, daß sie mit einem Stock die Namen ihrer Peiniger in den Sand malt.

Auch Morian ist zunächst so angelegt wie sein englisches Pendant Aaron: Er hat die Rolle eines Erzählers inne. Anhand von zwei ausführlichen Beispielen wird aber ersichtlich, daß die Funktion seines Erzählens eine gänzlich andere ist. In einem langen Monolog, der den ersten Akt beschließt, richtet Morian sich an das Publikum:

Laß mich auch nu diese alte Lumpen ablegen / weil ich sehe / daß meine heimlich Bulinne  
Gunst und Gnad beym Keyser hat.

*Ziehet den alten Rock abe.*

Denn ich hoffe sie wird noch vielmehr grösser Gnad und gratia bey ihm erlangen / und mit ihrem schmeichel und lieblosen zu wege bringen / daß er sie lieb gewinne / und Keyserin in Rom werde / wenn dann das also keme / so mache ich den Keyser warlich zum Hanrey / und treib vielmehr meine Lust und Frewde mit ihr / denn der Keyser. Aber ein jeglicher meynte / ich were nur der Königinnen Diener / nein warlich / ich bin allzeit ir heimlicher Buhle gewest und vielmehr bey ihr geschlaffen / denn der König aus Morenlandt ihr Gemahl / daß er auch zuletzt Unrath an mir und der Königinnen vermercket / ließ derhalben grosse acht auff mich haben / daß ich nicht zu ihr kommen köndte / worüber dann die Königin auff ihrem Gemahl sehr ungeduldig war / daß ich nicht / weil er mich so sehre bewachen ließ / in vierzehnen Tagen nicht kundte zu ihr kommen / dann der Keyser kundte ihr nicht halb so wol die Lauten schlagen/ denn ich. Nam derhalben veniam, und vergab ihme damit in ein Becher Weins / ihren König / daß ich also meinen freyen Paß wieder zu ihr hette: Ja viele / die meine Bulinne und mich nicht gerne da sahen / habe ich heimlich in ihre Schlaffkammer bey Nachte ermordet / tausend und tausend Schlemerey unnd Rauberey hab ich vollenbracht / und düncket mir gleichwol / daß ich noch nicht genug Schelmerey getan habe / ja der König selbst / und ein jeglich Mann / hatten eine grosse Furcht für mir wegen meinen grosse Ritterlichen Thaten und Kriegesmacht / dann ich allewege in SchlachtOrdnungen / auch wie ein grimmiger Löwe / auch nicht wie ein Mensche / sondern wie ein lebendiger Teuffel / daß ich nun zu letzt durch alle Welt / durch meine grosse / unmenschliche Mannliche Thaten bin bekandt worden / und mir der Name gegeben / der Blitz und Donner auß MorenLand: Dieses mein Geschrey kam auch zuletzt für die Römer / die sich dann mit gewaltiger Hand auffmachten / und zu uns in Aetiochia kamen / verhereten und verderbeten das Land so grawsam / wie niemalen mag erhöret seyn. Ich aber machete mich da gegen sie auff / mit meinem Heere / Meynung / sie sollten mich nicht viele Wesens machen / und wollte sie also zu rücke treiben / daß keiner wiederumb lebendig nach Rom kommen solte. Da sich aber der Streit erhub / sahe ich wie gewulich der alte Titus Andronicus dagegen schlagete / mein Übermann ward / und zehenmal töller denn ich war. Ich auch die Tage meines Lebens kein streitbarer oder versucheter Kriegesvolck gesehen / als eben die Römer. Worüber ich dann gar verschrocken ward / weil ich sahe / daß meine Ordnung gar zertrennet ward / und die meinen dahin geschlagen wurden / gleich wie die Hunde. Nicht lange darnach kam der alte Titus zu mir mit eil rennen / und stosset mich mit sein Glene so grawsam von meinem Pferde (welches noch niemaln kein Mensche gethan) daß ich auch von mir selbst nichtes wuste / ob ich lebendig oder todt war / und zerschlugen darnach allesampt / daß kein einiger mehr darvon kam. Nahmen darnach ein groß Geldt / sampt mir die Königin / und ihren Herren Sohnen / und brach-

ten nach Rom / jetzt aber wil ich hingehen / und hören was weiter wird vorfallen. (Klägliche Tragaedia, S. 466 ff.)

Hier werden unter anderem folgende Aspekte deutlich. Indem Morian am Ende des Monologs dem Publikum mitteilt, daß er dem weiteren Geschehen zusehen und zuhören will, signalisiert er, daß er aus dem rein mimetischen Modus herausgetreten ist und eine vermittelnde Erzählerfunktion übernommen hat. Da aber andererseits keine dramatische Funktion mit dem Erzählerstatus verbunden wird, ist deutlich, daß Morian diesen einzig der tradierten Aufführungspraxis des Stücks verdankt. Zwar berichtet Morian auch, daß Titus ein schier unbesiegbarer Kriegsherr sei, aber vor allem kehrt der Monolog die Sünden der Hoffart und der Wollust hervor, indem er sich wiederholt als Liebhaber der Aetiopissa (Tamora) preist und vom gemeinsamen Mord am König berichtet. Stolz und Wollust werden so überdeutlich als Gefährdung des *body politic* gekennzeichnet.

In einer zweiten lange Rede Morians aus dem siebten Akt, die Aarons zusammenfassender Erzählung des Komplotts entspricht, werden diese Aspekte gebetsmühlenartig wiederholt:

So eröffnet nun ewre Ohren / und höret mir wol zu. Ihr sollet wissen daß ich der Käyserinnen allezeit heimlicher Bule gewest / aber so wol wie sie noch Königin in Mohrenlandt war / wie auch hie und weil sie dann allzeit ein hoffertiges und uberaus hoffertiges Gemühte gehabt / daß sie auch keinen neben sich hat leiden wollen / unnd weil sie dann sahe / daß ihr und die ewren in solchem grossen und hohen Ruhm waret / auch so mächtig und reich / daß ihr dem Käyser gleich waret / könnte sie solches in ihrem hoffertigem Gemühte nicht dulden noch leiden / sondern hat euch je und allewege auffs eusserste / verfolget / es weren aber auch der Käyserinnen Söhne beyde kegen ewre Schwester Andronica mit Liebe entbrant / hielten mich derwegen dazu / daß ich irem Gemahl solte auff den Dienst warten unnd umbringen / daß sie darnach ihre Wollust mit sie treiben könnten / ich aber wartete mit allem Fleiß auff ihn / daß ich ihn wolte umbringen / hatte aber niemalen Gelegenheit dazu / könnte ihn auch nicht antreffen umzubringen. Da nun aber die Zeit war / daß ewer Vater Titus Andronicus die grosse Hirschjagt hielt / worauff dann war der Käyser die Käyserin / sampt ihren zween Söhnen auch ewre Schwester Andronica sampt ihrem Gemahl / begibt sich daß die Käyserin nach mich gar alleine im Walde suchet / die Wollust mit ihr zu treiben / könnte mich aber nicht finden / kömpt aber an die Andronica und ihren Gemahl / die da beyde alleine seyn / redet sie mit gar hoffertigen Worten an / die Andronica giebt ihr nicht viele nach / sondern antwortet ihr trotziglich. Worüber dann die Käyserin auß boßhafftigem Gemühte von hinnen rennet / vorschweret sich so hoch / daß sie noch essen oder trincken wil / ehe dann sie ihren Muth an ihr gekühlet / so kommen ihr ungefähr ihre Söhne entkegen / dieselben vermahnet sie daß sie sich sollen an der Andronica rechnen / unnd ihren Gemahl an der Seiten erstechen / oder sie wil sie nicht für ihre Söhne achten / sie aber seyn willig gehen mit ihr an den Ort da Andronica ist / da erstechen sie ihren Gemahl an der Seiten / darnach befiehlt sie ihnen / daß sie die Andronica nehmen sollen / und brauchen ihre Wollust beyde an sie / unnd solten sie darnach also zurichten / daß sie keines Menschen gleich were / also nehmen sie sie weg / hawen ihr darnach beyde Hände abe / reissen sie ihr die Zunge auß / so hette nun die Käyserin weiter im Sinne / ewer gantze Geschlechte außzurotten / ließ derhalben ewren zween Brüdern / durch mich unnd durch Angebung meines Rechtes gefangen nehmen / umb gar nichtiger Ursachen willen / unnd ließ sie enthauptgen. Damit sie sich aber küfftiglich von ewrem Bater keines Unglücks zu gewarten hette / ließ sie ihm sagen / daß seine Söhne gröblich wieder ihr gesündigt hetten / unnd müssen derhalben sterben. So er sie aber lieb hette / solte er seine Handt für sie geben / alßdann solten sie ihm lebendig wieder



zugestellet werden / vexiret ihn also dazu seine streitbahre Handt abe / schicket sie ihm wieder mit den Häuptern / also habt ihr jetzt nun den gantzen Handel von mir erstanden / auch sollet ihr zu letzte wissen / daß die Käyserin dieses Kindt von mir gezeuget / welches ich wolte auff den Berg Thaurin bringen. (Klägliche Tragaedia, S. 508 f.)

An die Stelle des stringenten Erzählens ist Geschwätzigkeit getreten. Daß Morian der Buhle der Königin Aetiopissa ist, wird bereits in der allerersten Bühnenanweisung erwähnt, und das Stück läßt keine Gelegenheit aus, erneut auf diese Konstellation zu verweisen. Morian führt deutlich aus, daß seine Beziehung zur Königin auch im Mohrenland bereits zum Mord am König geführt hat. Damit ist auch die Funktion des Erzählens, die es bei Shakespeare so eindrucksvoll ausübte, verlorengegangen: Es büßt vollkommen die Eigenschaft der machtausübenden Kontrolle über den Handlungsgang ein. Die Handlung entspringt vielmehr dem Zufall als der berechnenden Intrige.

Bis zuletzt bleibt Morian in der zwischen Publikum und Bühnenfiguren vermittelnden Stellung, so daß er auch seinen eigenen Tod kommentiert:

Hette ich doch all mein Tage nicht gedacht / daß ich noch sollte auff's letzte erhencket werden / nun so gehe fort und erhencke mich geschwinde weg / ehe ich noch mehr dran gedencke. (Klägliche Tragaedia, S. 511)

In der Literatur zu den Englischen Komödianten ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die Dramen, die vermutlich von einem Autor namens Friedrich Menius verfaßt wurden, sich durch einen stark erzählerischen Gestus auszeichnen. Was heißt das in diesem Fall genau? Zunächst einmal sind die Dramen nicht als Spieltexte für eine Schauspieltruppe verfaßt worden, sondern umgekehrt, der – recht theaterferne – Autor hat eine Aufführung verfolgt und schreibt sie aus der Retrospektive nieder. So besitzt der Nebentext die vermittelnde Funktion, die in einem narrativen Text der Erzähler übernimmt. Die erste Bühnenanweisung beispielsweise „erzählt“ von Geschehnissen – die bevorstehende Krönung des Kaisers, die Affäre von Aetiopissa und Morian –, die kurz darauf im Haupttext erneut angesprochen werden:

*Jetzt kömpt herauß Vespasianus und hat die Römische Krone in der Hand. Titus Andronicus hat ein Lorbeer Krantz auff seinem Häußte / auch kömpt der Keyser / aber damalen war er noch nicht Römischer Keyser. Auch die Königin aus Morenlandt / welche schön und weiß / sampt ihren zween Söhnen: und der Morian / welcher schwartz und geringe Gewandt uber seine prechtige Kleider gezogen / und welcher der Königin Diener / und heimlich mit ihr buhlet. Diese viere aber hat Titus Andronicus gefangen genommen. Auch ist da die Andronica.* (Klägliche Tragaedia, S. 463)

Im siebten Akt wird diese Praxis noch deutlicher, da die Information, die zunächst im Nebentext steht, umgehend von Vespasianus im Haupttext wiederholt wird:

*Jetzt werden die Heertrommel geschlagen / und die Trompeten blasen auff / und ist die Zeit / daß VESPASIANUS sein Kriegsheer welches er geworben gegen Rome bringet / hat grawsam gewütet / alle Stäte so den Römern zugehöret / rund umb gekeret. Kömpt herauß.*

Mit einem grossen tapferen und außerlesenen versuchten Kriegesvolcke bin ich jetzund gegen Rome kommen / sechtzig tausent Räter hab ich in vollem Kuriß / und hundert tausent man zu Fuß / damit ich jetzt durch gantz Italam gezogen / und alle Stäte worein wir gekommen gar zerschleiffet / daß kein Stein mehr auf dem andern lieget / auch gantz Italien haben wir so verschrocken / daß sie allenthalben herumb lauffen / gleich wie die Feldtflüchtigen unnd nirgents

Hülffe haben / ein grawsam und unzehlig Volck haben wir bereits dahin geschlachtet / daß ach und wehe schreyet man allenthalben wo wir kommen / aber solches ist noch gar nichts zu achten / sondern nun sol es noch erstlich 10. mal grawsamer angehen / auch thue ich nochmalen bey alle Götter schweren / nimmermehr mit meinem Kriegsheere abzuziehen / biß ich den Käyser / die hoffertige Käyserin sampt ihren zween Söhnen in meiner Gewalt habe. (Klägliche Tragaedia, S. 506)

Zusätzlich zur doppelten Informationsvergabe in Haupt- und Nebentext steigert sich der Text in Grausamkeiten, die der Logik der Geschichte zuwider laufen. Vespasianus' Ziel war es, den despotischen Kaiser abzusetzen und das Reich zu befreien. Daß der Feldherr Italien grausam erobert und knechtet, ist daher nur dem Effekt geschuldet. Für eine Inszenierung hat die mehrfache Informationsvergabe durch Anweisung und Bericht keine Bedeutung. Sie ist in erzählerischer Intention an einen Leser gerichtet:

Rollenbezeichnungen, Bühnenanweisungen und Repliken stehen mit einander in Zusammenhang; sie wirken auf einander ein und zwar so, daß die Rollenbezeichnungen durch die Bühnenanweisungen und die Repliken beeinflußt werden. Oft werden sie sogar nur durch die Situation an sich bestimmt [...]. Dadurch gewinnen wir eine Vorstellung von der Art, wie die Dramen entstanden sind; nicht vorwärts, auf eine künftige Aufführung hin hat der Verfasser geblickt, sondern rückwärts, auf eine Darstellung, die er gesehen hat und im Gedächtnis wieder lebendig machen will. Seine Vorgehensweise ist die des Erzählers, nicht die des Dramatikers.<sup>10</sup>

Der Autor des Wanderbühnenstücks vertraute folglich dem Genre Drama zu wenig, um souverän das Genre Erzählung im Text zu integrieren. So wird er keiner der beiden Gattungen gerecht.

*Titus Andronicus* ist von einem hochreflexiven Spiel mit Erzählungen, die in den Text eingeflossen sind, sowie solchen, die den plot steuern, in der deutschen Wanderbühnenfassung zu einem Drama geworden, dessen Motor einzig die moralisch-didaktische Verurteilung der Sünden Stolz und Wollust ist. Die Thematisierung des Erzählens auf einer Metaebene spielt keine Rolle. Statt dessen tritt eine andere narrative Eigenschaft in den Vordergrund: Das Stück ist die eigenartige Fassung der Nacherzählung einer Aufführung, die zwar Dramenform besitzt, aber nicht als Spielanleitung intendiert war. Sie ist die erzählte Konservierung einer Spielpraxis, die dabei zentrale Elemente der Shakespearefassung zugunsten der politischen Instrumentalisierung und der effektiven Performanz aufgibt. Dies mag ein Grund dafür sein, daß die Englischen Komödianten in Deutschland zwar das Berufsschauspiel etablierten, ihre jahrzehntelangen Wanderzüge aber keine deutsche Rezeption der Dramen Shakespeares initiieren konnten.

### Abstract

A closer look at narrative elements in Shakespeare's *Titus Andronicus* reveals that the play is extremely conscious of its own literary sources, especially in its references to Ovid's *Metamorphoses*. The play does not only openly refer to its narrative pretexts but also itself employs narrative strategies.

<sup>10</sup> Fredén, *Friedrich Menius* (1939), S.159.

Aaron, since his part is that of the narrator, is able to arrange the plot and therefore to exercise power. His hidden authority only ceases after he is put to silence.

During the early decades of the 17<sup>th</sup> century, a German adaptation of *Titus Andronicus* was performed by the so-called English Comedians. Narrative elements are also part of the German version, but here they are altogether of a different quality. Although Morian, the German Aaron, is in some sense still a narrator, he does not in the least control the plot. His long speeches only serve to describe his violent acts and his sexual relationship to the queen. In Germany, Shakespeare's play was reduced to accusing the capital sins of lust and pride, and therefore could be employed as political and ethical propaganda. This example might give evidence of the fact that a literary reception of Shakespeare's plays in Germany was not possible until the 18<sup>th</sup> century.

**REDE UND GEGENREDE IM GESCHICHTENGEWEBE:  
NARRATIVE ARGUMENTE IN *MEASURE FOR MEASURE***

VON

SUSANNE KAUL

**Einleitung**

*Erzählen im Drama*

Figurenberichte; Briefe

Das wissenschaftliche Seminar trägt den Titel „Erzählen im Drama / Drama als Erzählung“. Beim Erzählen im Drama denken wir vor allem an Figurenberichte; sei es der Botenbericht, der sich auf Vergangenes bezieht, das außerhalb des Bühnengeschehens stattgefunden hat, sei es, daß Horatio Hamlet von der Geisterscheinung erzählt, die vorher szenisch gezeigt worden ist, oder zeitlich unmittelbare Erzählungen wie die Mauerschau oder wie wenn Bernardo zu Francisco sagt, daß es gerade zwölf geschlagen hat. Auch der von Horatio laut gelesene Brief, in dem er Hamlet erzählt, was sich bei ihm inzwischen ereignet hat, wäre so ein klassischer Fall einer ins Drama eingeflochtenen Erzählung. In allen diesen Fällen erzählen die Figuren explizit.

Metaphorisch: Gesten, Requisiten

Etwas anderes ist es, wenn wir von Requisiten oder Gesten sagen, daß sie etwas erzählen. (Sibylle Baumbach zum Beispiel spricht in ihrem Beitrag vom „erzählenden Gesicht“.) In solchen Fällen hat „erzählen“ einen metaphorischen Sinn. Wenn Hamlet und Laertes in Ophelias Grab springen, um auszufechten, wer von beiden mehr Recht darauf hat, um sie zu trauern, sind das Gesten, die viel ‚erzählen‘ über den stolzen Charakter der beiden Männer und deren konkurrierendes Verhältnis zu Ophelia. Erzählen ist hier im übertragenden Sinn gebraucht und auch sehr weit gefaßt, so daß die Grenze zur Beschreibung und Charakterisierung fließend wird. Wodurch ist es gerechtfertigt, daß wir von Erzählen sprechen, wo im wörtlichen Sinn nichts erzählt wird? Und in welchem Sinne stellt das Drama eine Geschichte dar, wenn es doch (in Gattungsbegriffen gesprochen) keine Erzählung ist?

*Drama als Erzählung*

## Plot, Mythos, Stoff

Mit diesen Fragen komme ich auf den Aspekt „Drama als Erzählung“ zu sprechen. Daß Shakespeare bestimmte Stoffe aufgesammelt und bearbeitet hat, interessiert uns für unser Seminar weniger. Die Frage für uns ist eher, was ist das Erzählerische an den Dramen. Die naheliegende Antwort darauf erscheint trivial: Eine Handlung hat einen Plot, also eine Geschichte, die dem Drama zugrunde liegt. Diese Antwort wird auch nicht weniger trivial dadurch, daß man sich auf Aristoteles' Definition von Mythos als Mimesis der Handlung beruft. Entscheidend ist vielmehr, in welchem Sinne das Zugrundeliegen der Geschichte zu verstehen ist.

## These: Narrativ verstehen

Meine Antwort ist, daß wir das Drama als Erzählung verstehen, weil wir alles, was im Drama vorkommt, nur im Kontext der Geschichte verstehen. Diese Antwort klingt zunächst genauso trivial, aber sie geht noch weiter: Ich behaupte, daß das Verstehen von Handlung und allem, was an Äußerungen, Gesten und Requisiten dazugehört, ein Verstehen von Geschichten ist. Und um es noch deutlicher zu sagen: es ist ein Verstehen der Dinge ‚als‘ Geschichten. Wir sprechen also deshalb im übertragenen Sinn von erzählenden Gesten, weil unser Verstehen so funktioniert, daß wir narrative Zusammenhänge erschließen oder auch konstruieren. Diese These ist abstrakt und zieht einen Rattenschwanz philosophischer Hermeneutik hinter sich her, den ich hier nicht präsentieren will.<sup>62</sup> Statt dessen wähle ich einen kleinen Szenenausschnitt aus *Measure for Measure*<sup>63</sup>, der ganz unerzählerisch erscheint, um zu zeigen, daß sogar die Argumente in einem dramatischen Dialog eine narrative Funktion und Herkunft haben.

**Exemplarische Analyse von *Measure for Measure* (II, ii)***Dialogausschnitt und narratives Gewebe*

Der Dialog zwischen Isabella und Angelo liest sich beinahe wie ein Diskurs über Gerechtigkeit, wobei Isabella gegen die strenge strafende Gerechtigkeit Angelos die Gnade setzt. Isabella argumentiert, daß Angelo ihren Bruder Claudio nicht zum Tode verurteilen darf, wenn er selbst fehlbar ist. Und ihrem christlichen Menschenbild entsprechend sind alle Menschen fehlbar.

Hier ist eines ihrer Argumente:

*Isabella:*           [...] Go to your bosom,  
                          Knock there, and ask your heart what it doth know  
                          That's like my brother's fault. If it confess  
                          A natural guiltiness such as is his,

<sup>62</sup> Siehe dazu: Susanne Kaul, *Narratio. Hermeneutik nach Heidegger und Ricœur*, München 2003.

<sup>63</sup> William Shakespeare: *The Riverside Shakespeare*, edited by G. Blakemore Evans, Boston: Houghton Mifflin, 1974.

Let it not sound a thought upon your tongue  
Against my brother's life. (2.2.135-42)

Niemand hat das Recht, jemanden zu verurteilen für etwas, dessen er sich selbst schuldig macht oder schuldig machen könnte. So etwa ließe sich das Argument abstrakt fassen. Soweit hängt nicht viel Geschichtenhaftes an dem Gesagten. Worauf es mir ankommt, ist nicht nur, daß diese Argumente im Kontext des Geschehens zu sehen sind, also daß Claudio von Angelo verurteilt worden ist, weil er ohne gültigen Heiratskontrakt seine Verlobte geschwängert hat, und daß Angelo vom Herzog Vincentio als Stellvertreter eingesetzt worden ist, um im verlotterten Wien gesetzlich hart durchzugreifen, und daß Isabella von ihrem verurteilten Bruder gebeten wird, bei Angelo um Gnade zu flehen. Vielmehr geht es mir darum zu zeigen, daß der philosophische Gehalt der Argumente nicht herauszulösen ist aus den Geschichten, in denen sie schwimmen.

Denn Isabellas Argumentation ist Teil der Geschichte einer Frau, die als strenge Novizin selbst nicht überzeugt ist davon, daß man sittliche Vergehen durchgehen lassen sollte. Daß sie letztlich nur ihren Bruder retten will, ist ihren Argumenten aber nicht abzulesen. Die Argumente haben also eher eine narrative Funktion als daß sie philosophischen Gehalt mitteilen.

Und in Angelos Argumentation schwingt eine dramatische Ironie mit, die man nur verstehen kann, wenn man seine Geschichte betrachtet, die in dem Kontrast zwischen seinem Image als eiskalter präziser Richter und dem langsamen Verfall an die weiblichen Reize Isabellas besteht.

Die Diskussion über Gerechtigkeit wird unterlaufen von einem Subtext, der die Szene zu einer Geschichte macht, in der ein Richter, der dazu eingesetzt worden ist, den Sittenverfall zu beseitigen, einer Novizin verfällt, die ihn dazu bringen will, sein Urteil aufzuheben. Angelos Argumente für strafende Gerechtigkeit sind verstrickt in den eigenen sittlichen Verfall. Isabellas sinnliche Sprache "Go to your bosom,/ Knock there, and ask your heart..." ironisiert stilistisch und gestisch Angelos erregten Liebeswunsch, obgleich das Bild im Rahmen ihrer Argumentation nur für das Gewissen steht (sie weiß ja noch nichts davon). Angelos präzise Richtersprache gerät daraufhin aus dem Gleichgewicht: das stilistische Stocken seiner Argumentation ‚erzählt‘ gleichsam von seiner Schwäche für Isabella. Die sexuelle Dimension des Streitgesprächs zwischen Angelo und Isabella wird besonders durch die Anfeuerungen Lucios deutlich, der als Freund Claudios Isabella bedrängt, hartnäckig zu sein in ihrem Flehen. Seine Anfeuerungsrufe klingen sehr zweideutig:

*Lucio [Aside to Isabella]:* O, to him, to him, wench! he will relent.  
He's coming; I perceive't. (2.2.125-126)

Manche Übersetzungen überliefern den Doppelsinn nicht, Tieck zum Beispiel übersetzt: „Nur weiter, Kind, er gibt schon nach / Es wirkt, ich seh es.“ Der für Sinnliches empfänglichere Wieland, setzt beinahe eindeutig auf die sexuelle Komponente; er übersetzt "to him, wench" mit „Auf ihn, Mädchen“ und "He's coming" mit „es kommt ihm“.

*Narrative Argumente*

Die Argumente erscheinen in diesem Licht eher narrativ als diskursiv, weil sie nicht die Funktion haben, einem platonischen Dialog entsprechend, die Wahrheit über Gerechtigkeit herauszubekommen; sie zeigen vielmehr, wie Argumente an die Figuren gebunden sind und diese charakterisieren oder entlarven können. Und die Figuren haben wir nur durch die Geschichten, die wir von ihnen kennen.

Und diese Geschichten konstituieren sich durch alles, was im Drama an Äußerungen und Handlungen dargestellt wird. Das heißt, sie setzen sich zusammen aus allen dramatischen Elementen, und seien sie noch so wenig diegetisch wie Argumente oder Befehle. In den Argumenten, die einen Rollentausch suggerieren – “If he had been as you” – werden außerdem Möglichkeiten alternativer Geschichtenverläufe suggeriert, die für das Verständnis des Konflikts konstitutiv sind, obwohl sie nicht ausbuchstabiert werden, denn daß die Amtsgewalt Angelos letztlich keine Substanz hat, ist eine wesentliche Pointe des Stücks.

*Isabella:* [...]

If he had been as you, and you as he,  
You would have slipp'd like him, but he, like you,  
Would not have been so stern (2.2.64)

Die Argumente erzählen keine Geschichten, aber sie sind in ihrer dramatischen Funktion nur verständlich als eingebunden in einen Geschichtenzusammenhang, für den sie eine bestimmte Funktion erfüllen, und als konstitutiv für die Geschichten, in die die Figuren verstrickt sind. In diesem Sinne ließe sich von narrativen Argumenten sprechen.

**Schluß***Verhältnis des Dramas zur Prosa*

Was ich jetzt gesagt habe, ist nicht dramenspezifisch. Es gilt genauso für Prosatexte, in denen argumentiert wird. Wenn Kleist Michael Kohlhaas mit Luther über Gerechtigkeit streiten läßt, sind dessen Argumente auch narrativ in dem Sinne, daß man nur vor dem Hintergrund seiner Geschichte versteht, warum er für Rache argumentiert. Und die Argumentation ist ihrerseits Teil der Geschichte seiner entsetzlichen Rechtschaffenheit.

Es stellt sich die Frage, was das „Drama als Erzählung“ unterscheidet von einer Erzählung. Auf Anhieb fallen ins Auge die fehlende Erzählerinstanz und zeitliche Konzentration auf die ‚Basiserzählung‘. Hinsichtlich der Erzählerinstanz läßt sich für *Measure for Measure* sagen, daß der Herzog Vincentio eine Erzählerinstanz suggeriert, weil er die Geschichten seiner Untertanen kennt wie ein Erzähler die seiner Figuren, und er steuert das Geschehen auch beinahe auktorial. Was ansonsten nach wie vor einen Unterschied zwischen Drama und Prosa bildet, sind z. B. die medialen Mittel der Szenenbilder und Geräuschkulissen.

Diese Unterschiede fallen für meine These allerdings nicht ins Gewicht. Denn wenn ich davon ausgehe, daß uns alle Elemente des Dramas, seien es Handlungen, Berichte

oder Gesichter, nur in narrativen Zusammenhängen zugänglich sind, dann ist der Unterschied zwischen einer vermittelnden Erzählerinstanz und sprechenden Figuren marginal wie der Unterschied zwischen eingespielter Musik, die bestimmte Assoziationen weckt und einem Erzählerkommentar, der diese Assoziationen zum Beispiel durch Einfügen einer Vorgeschichte herstellt.

### *Zirkelschluß?*

Zum Schluß will ich noch eine Sache klarstellen: Meine Argumentation soll nicht als Zirkel mißverstanden werden, etwa so, daß ich die Argumente zuerst aus dem Geschichtenzusammenhang herauslöse, um sie dann wieder in Geschichten zurückzuverwandeln. Es sollte vielmehr gezeigt werden, daß das, was auf den ersten Blick am wenigsten narrativen Charakter hat (das Austauschen von Argumenten), nur als in Geschichten eingebunden verstanden werden kann, d. h. die Argumente können als narrative Argumente bezeichnet werden, insofern sie eine narrative Funktion und Herkunft haben.

### **Abstract**

What's narrative about statement and response? Drama seems to be completely non-narrative when it is built around an abstract discussion like Angelo's and Isabella's in *Measure for Measure*. The weighing of retribution with mercy is more similar to a philosophical discourse than to a story. I argue that statement and response here are caught in the story's web. The arguments are to be called *narrative arguments* not because they tell a story themselves but because they live in the story, can not be understood beyond the story's context, and contribute to the personal stories the characters got into.



