

# othello

adapted from the tragedy by william shakespeare

24 | 25 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 january 2017  
1 | 3 | 4 february 2017

7.30 pm

**audimax**  
universität hamburg  
von-melle-park 4



tickets  
• unikonfor, allende-platz 1  
• [www.universityplayers.de](http://www.universityplayers.de)



## Inhalt

### Redaktionelles

Editorial 3

### Stück und Autor

Was auf der Bühne geschieht - Der Othello der  
UPs

Jasper Koch 4

„Aber hier leben, nein danke!“ - Regiestatement

Jasper Koch 5

### Emotionen

Mute Figurines - The Neglect of Women as a  
Notion of the Tragic in Shakespeare

Stefan Schenk-Haupt 7

Emotions in Motion - Othello and the Crazy Little  
Thing called Love

Maria Juko 10

„The green-eyed monster“ - Theater der  
Emotionen

Günter Daubenmekl 12

Große Gefühle - Eifersuchtsdramen: Tragödien  
und Komödien

Leonhard C. Günter 16

### Intriganten

No Motive - No Reason - Der Shakespearesche  
Superschurke

Stefan Schenk-Haupt 20

Lassen sie mich durch! Ich bin hier der Bösewicht -  
Von der Notwendigkeit des Übels

Kathrin Friedrich 23

„Honest Iago“ - Motivationen eines Bösewichts

Claudia Heuer 25

### Zufälle

Wenn ein Stückchen Stoff eine Tragödie ins Rollen  
bringt - Vom Mode-Accessoire zum Beweisstück

Madeleine Lange 27

### Überlegungen

Black as my own face - Othello und “Blackfacing”  
im Theater

Svenja Baumann 29

Venedig – Warum nur Venedig? - Das Zentrum der  
Macht im Mittelmeer

Tim Gehlert 33

### Theatrales

Shakespeare gegen den Strich gebürstet - Gedan-  
ken zum „Regietheater“

Norbert Greiner 36

Cast and Staff

40

# Editorial

Liebe Freundinnen und Freunde der UNIVERSITY PLAYERS,

in diesem Wintersemester zeigen die UNIVERSITY PLAYERS Shakespeares Tragödie *Othello*. Die Zeit, in der Shakespeare lebte, war eine Zeit des Umbruchs und glich der unseren in vielen gesellschaftlichen Erscheinungsformen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Themen, die er in seinen Stücken – und auch in *Othello* – ansprach, auch heute noch, oder wieder, brandaktuell sind.

*Othello* ist mehr als nur das Eifersuchtsdrama um den Mohren von Venedig, als das es vielfach gesehen wird. Es ist nicht so sehr die „Otherness“ Othellos, seine Hautfarbe und seine Herkunft, sein „Migrationshintergrund“, die das Stück aktuell machen. Beide wären sicherlich interessante Anknüpfungspunkte in der heutigen Migrationsdebatte. Aber Othellos Anderssein gibt Iago nur zusätzliche Gründe für seinen Neid und Hass, denn in Shakespeares Stück wird Othello als ein Musterbeispiel einer gelungenen Integration gezeigt. Er hat das Ansehen der venezianischen Gesellschaft errungen und steht unter dem Schutz ihrer Gesetze. Die Eifersuchtstragödie um Othello und Desdemona könnte auch sehr gut funktionieren, wenn Othello weiß und Venezianer von Geburt wäre. Iagos infames Spiel ist nicht gegen Othellos Hautfarbe und Herkunft gerichtet. Sie werden von ihm nur instrumentalisiert, um Vorurteile in den von ihm manipulierten Figuren zu wecken.

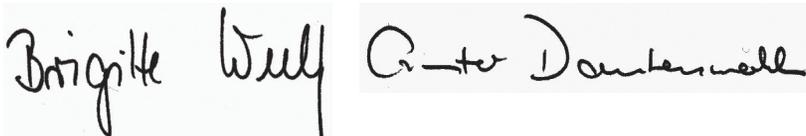
Das Kernthema des Stücks ist dagegen die Manipulation von Menschen durch Halbwahrheiten und Lügen. Der Begriff „postfaktisch“, gerade zum Wort/Unwort des Jahres 2016 gekürt, ist, so modisch er auf den ersten Blick scheinen mag, eine treffende Bezeichnung für Iagos Vorgehen. Iagos Intrige beruht auf dem Erfinden und Konstruieren von Halbwahrheiten, dem Operieren mit Lügen und „Fake News“. Es scheint ein Kapitel aus dem Lehrbuch für moderne Populisten zu sein, in dem beschrieben wird, wie man Menschen manipuliert, wie man „trifles light as air“ ins Leben ruft, um sie dann zu Verdächtigungen aufzublasen, zu Lügen, die dann für Leichtgläubige als Wahrheit gelten, als „proofs of holy writ“.

Uns erwartet ein interessanter Theaterabend.

Während die aktuelle Vorlesungsreihe „Immer noch Shakespeare?!“ (montags, 16.00 – 18.00, PhilTurm, Hörsaal B) noch fragt, was er uns heute noch zu sagen hat, möchten die UNIVERSITY PLAYERS sagen: Ja, immer wieder Shakespeare! Ja, immer wieder dieser moderne Autor!

Lassen Sie uns sehen, aus welchem Blickwinkel der Regisseur Jasper Koch auf Shakespeares *Othello* sieht und wie er mit seinen SpielerInnen die Aufgabe gelöst hat, das „Anderssein“ Othellos unabhängig von seiner/ihrer Hautfarbe zu machen – und vor allem die generelle Schwierigkeit jeglicher Shakespeare-Inszenierungen: bei so vielen Wörtern des Originals eine Spielfassung für zwei Stunden interessanten Theaters zu schaffen.

Viel Spaß bei der Aufführung wünschen



Brigitte Wulf und Günter Daubenmerkl

# Was auf der Bühne geschieht

## Der *Othello* der UPs

Jasper Koch

Die Wurzel allen Übels ist eine Büroromanze. Othello (CEO) hat eine Beziehung mit Desdemona (frisch eingestellt) angefangen. Gleichzeitig hat Othello Michael Cassio zu ihrem Stellvertreter gemacht, einen Posten auf den auch Othellos Assistent Iago scharf war. Iago beschließt daraufhin, alles daran zu setzen, Cassio und Othello zu ruinieren. Gemeinsam mit Roderigo (Mittleres Management) geht Iago zu Brabantio (Mitglied des Aufsichtsrats und Desdemonas Vater), um diesen gegen die „widernatürliche“ Verbindung seiner Tochter mit Othello aufzuhetzen, was auch klappt. Der aufgebrauchte Vater geht zum Boss, damit dieser Othello feuert, doch Othello und Desdemona überzeugen ihn, dass ihre Liebe echt ist. Außerdem wird Othello gebraucht, um die Filiale der Firma auf Zypern gegen eine feindliche Übernahme zu verteidigen, weswegen sich die Belegschaft von Venedig auf den Weg nach Zypern macht.

In Zypern angekommen übernimmt Othello die Filiale von ihrer alten Freundin Montano, die sie in Othellos Abwesenheit geleitet hat. Bei der allgemeinen Vorstellungsrunde werden Risse in der Ehe von Iago und Emilia offenkundig. Nun wird eine große Büroparty veranstaltet, auf der sich Cassio unter tatkräftiger Mithilfe von Iago betrinkt. Durch eine von Iago vorbereitete Provokation Roderigos lässt sich Cassio zu einer Schlägerei mit Montano hinreißen und wird in der Folge von Othello seines Postens enthoben. Iago rät ihm daraufhin, Desdemona zu bitten, sich bei ihrer Freundin für ihn einzusetzen. Gleichzeitig plant Iago jedoch, den Erfolg dieses Vorhabens zu hintertreiben, indem er Othello Hinweise für eine angebliche Affäre zwischen Cassio und Desdemona zuspießt.

Am Morgen nach der Party versucht Desdemona, Othello zu überreden, die Degradierung Cassios zurückzunehmen, doch durch Iagos verdeckte Manipulation, lässt sich Othello nicht darauf ein. Im

Gegenteil schürt Iago immer weiter die Zweifel an Desdemonas Treue und den Verdacht einer Affäre zwischen ihr und Cassio. Hierbei spielt ihm der Zufall in die Hände, denn seine Frau Emilia findet einen Seidenschal, den Othello Desdemona geschenkt hat und schiebt diesen als Beweis für die angebliche Affäre Cassio unter. Cassio gibt diesen wiederum an seine Geliebte Bianca weiter. Othello wird durch Iagos Einfluss immer eifersüchtiger und beschließt, Desdemona umzubringen. Gleichzeitig beauftragt er Iago mit dem Mord an Cassio.

Als Desdemona auf Othellos Verlangen hin ihr den verlorenen Schal nicht zeigen kann, kommt es zu einem heftigen Streit zwischen den beiden. Iago inszeniert danach ein Gespräch mit Cassio, welches Othello belauscht, in dem Cassio scheinbar eine Affäre mit Desdemona gesteht. Es kommt zu zwei weiteren Streits zwischen Othello und Desdemona, in deren Verlauf Othello gewalttätig wird. Desdemona sucht Rat bei Iago und Emilia, wobei letztere die (korrekte) Vermutung äußert, Othello würde von jemandem manipuliert. Roderigo stellt Iago zur Rede, lässt sich jedoch von diesem überreden, einen gemeinsamen Mordanschlag auf Cassio zu unternehmen.

Der Anschlag auf Cassios Leben durch Roderigo und Iago schlägt fehl, Cassio wird nur verletzt. In der allgemeinen Verwirrung tötet Iago Roderigo, um ihn zum Schweigen zu bringen. Iago versucht die Schuld für den Angriff Bianca in die Schuhe zu schieben. Gleichzeitig erdrosselt Othello Desdemona und wird von Emilia kurz darauf entdeckt. Emilia durchschaut Iagos Manipulation und macht sie öffentlich, woraufhin Iago versucht, Emilia zum Schweigen zu bringen. Othello, die ihre Schuld erkennt, scheitert daran, Iago zu töten. In ihrer Verzweiflung über ihren Irrtum und den Tod von Desdemona, begeht Othello Suizid. ■



„Aber hier leben, nein danke!“

## Regiestatement

Jasper Koch

Mit Klassikern im Allgemeinen und Shakespeare im Besonderen ist das so eine Sache. Alle finden sie im Prinzip super, universell bedeutsam, für die heutige Zeit wahnsinnig relevant. Doch wenn man fragt, um was es denn beispielsweise in *Othello* - zweifelsohne ein Klassiker des Welttheaters – eigentlich geht, sind selbst dem Theater verbundene GesprächspartnerInnen erstaunlich ahnungslos. Dieser Umstand ist für die Regie ein zweiseitiges Schwert. Einerseits sollte man denken, dass angesichts einer im Publikum latent vorhandenen Ahnungslosigkeit bei der Konzeption und Textbearbeitung Narrenfreiheit bestünde. Wer will sich glaubhaft über Abweichungen vom Original beschweren, wenn kaum Kenntnis über selbiges besteht?

Andererseits heißt das natürlich nicht, dass das Publikum keinerlei Erwartungen mitbringt, sobald Shakespeare auf dem Plakat steht. Schlimmer noch, diese Erwartungen sind völlig diffus und haben oft weniger mit dem konkreten Stück als mit der Stellung von *Othello* oder jedem anderen Stück von Shakespeare als Klassiker zu tun. Auch sollte man nicht vergessen, dass viele RegisseurInnen vor Ehrfurcht fast erstarren, sobald sie sich an einen solchen Klassiker wagen, zumal die Liste erfolgreicher (und gescheiterter) Inszenierungen lang ist.

Will man also nicht den zum Scheitern verurteilten Versuch unternehmen, die Erwartungen eines imaginierten Publikums zu erraten und zu bedienen, bedarf es stattdessen einer überzeugenden Idee. Also zunächst einmal einer Idee, von der man selbst überzeugt ist und für die man andere begeistern kann. Die zentrale Idee für unsere *Othello*-Inszenierung entstand dabei wie so oft als buchstäbliche Schnapsidee, als nach vielen Drinks über Traumprojekte gesprochen wurde. So stand irgendwann eine moderne Version von *Othello* im Raum – mit einer Frau in der Titelrolle und einer gleichgeschlechtlichen Liebe im Zentrum. Für eine Gruppe wie die University Players löst diese Idee zunächst ein zutiefst praktisches Problem, denn die jahrelange Erfahrung aus unseren Vorsprechen war, dass wir uns nicht darauf würden verlassen können, einen Hauptdarsteller mit der vom Text vorgegebenen Hautfarbe zu finden.

Trotzdem muss man sich an dieser Stelle natürlich die Frage stellen, ob diese Idee gut ist, denn die Besetzungsgeschichte der Figur Othello ist voll von Inszenierungen, in denen scheinbar jeder die Titelrolle spielen durfte, nur keine *person of colour* (Stichwort „Blackfacing“). Jedoch sollte uns die bis tief ins 20. Jahrhundert rassistisch geprägte Besetzungsgeschichte der Figur nicht zu dem Schluss

verleiten, dass es sich bei *Othello* um ein Stück über Rassismus handelt. Dies ist bestenfalls teilweise korrekt, denn das zentrale Thema von *Othello* ist Eifersucht. Zwar zeichnet Shakespeare die Figur Othello mit aus heutiger Sicht eindeutig rassistischen Klischees, doch fällt diese Charakterisierung keineswegs negativ aus. Othello ist im Gegenteil der (tragische) Held des Stücks. Wichtig für den Plot ist primär die Tatsache, dass Othello aus seiner Umwelt herausfällt. Solange er sich an die gesellschaftlichen Normen hält, wird er akzeptiert, doch sobald er durch die - von Iago und Desdemonas Vater Brabantio mit Adjektiven wie widernatürlich bedachte - Hochzeit mit Desdemona von diesen abweicht, macht er sich angreifbar. Das relevante Motiv ist also eher Ausgrenzung durch Normabweichung. Eine solche kann man natürlich auf vielerlei Arten erzählen, ohne dem Geist von Shakespeares Stück untreu zu werden.

Nun also Othello als Frau in einer lesbischen Beziehung zu Desdemona. Auch dies eine Normabweichung und eine Beziehung, die ebenso wie in der Originalkonstellation auch in unserer heutigen Gesellschaft zumindest von Teilen dieser nicht gutgeheißen wird und gegenüber einer heterosexuellen Beziehung trotz gesetzlicher Regelungen zur Verpartnerung weiterhin rechtlich benachteiligt ist. Diese grundlegende Veränderung von Titelfigur und Figurenkonstellation erforderte weitere Eingriffe in den Text, insbesondere was das Setting angeht. Das Milieu von *Othello* ist das Militär und alle männlichen Figuren sind entweder Soldaten, Offiziere oder Politiker. Zwar gibt es inzwischen in vielen Armeen weibliche Soldaten, doch ist ihre Zahl gering und weibliche Generäle kann man mit der Lupe suchen (ähnlich wie zu Shakespeares Zeiten Schwarze von vergleichbarer sozialer Stellung). Dennoch ist ein hierarchisches Milieu für den Plot notwendig, da der casus belli für Iagos Intrigen eine entgangene Beförderung ist. Als naheliegend und praktikabel erwies sich hier der Transfer in eine Büroumgebung, die nicht nur die hierarchischen Strukturen

des Originals abbildet, sondern auch der Lebenswirklichkeit unseres Publikums deutlich näher sein dürfte.

Abseits von all diesen eher konzeptionellen Punkten bleibt aber doch die grundlegende Frage des Warum bestehen. Warum *Othello*? Warum jetzt? Warum sich all den oben genannten Problemen aussetzen? Die Antwort darauf fällt zunächst vergleichsweise wenig originell aus. Eifersucht ist ein zutiefst menschliches Thema, jede/r von uns hat dieses Gefühl erfahren, ob am eigenen Leib oder bei anderen, und den meisten dürfte geläufig sein, wie das „green-eyed monster“ das Verhalten eigentlich vernunftbegabter Menschen vollkommen irrational werden lässt. Wie so oft ist es Shakespeare schon vor über 400 Jahren gelungen, dieses Thema in eine Geschichte zu verpacken, die ihresgleichen sucht.



Doch neben der Universalität ist es insbesondere die Aktualität des Stoffs, die Anlass gibt, sich mit diesem auseinanderzusetzen. Es wird weithin vom angebrochenen Zeitalter des Populismus geschrieben und ein Blick in die (sozialen) Medien offenbart, dass im Bereich der Minderheitenrechte Errungenschaften der letzten Jahrzehnte massiv zur Disposition gestellt werden. Gerade in einem solchen Meinungsklima muss Theater Stellung beziehen. Ob Othello wie im Original

aus Rassismus oder wie in unserer Interpretation aus Homophobie von der Mehrheit der Gesellschaft ausgegrenzt wird, spielt letzten Endes keine Rolle. Hier wird sichtbar, wie leicht ein begabter Manipulator wie Iago latente vorhandene Vorurteile und Ressentiments benutzen kann und wie schnell es dann mit der Toleranz vorbei ist. Im Stück bleiben die Folgen von Iagos Lügen und Intrigen im Privaten, schlimm genug, dass er Othello zu Mord und Suizid treibt. Die Mechanismen des Hasses, auf denen sich seine Manipulation gründet, gelten jedoch auch im Öffentlichen, Politischen, in der realen Welt. Hier muss sich das Publikum fragen: Ist die Welt von *Othello* der unsrigen näher, als uns lieb ist? Wollen wir wirklich in einer solchen Welt leben? Oder müssen wir sie zum Besseren verändern? ■

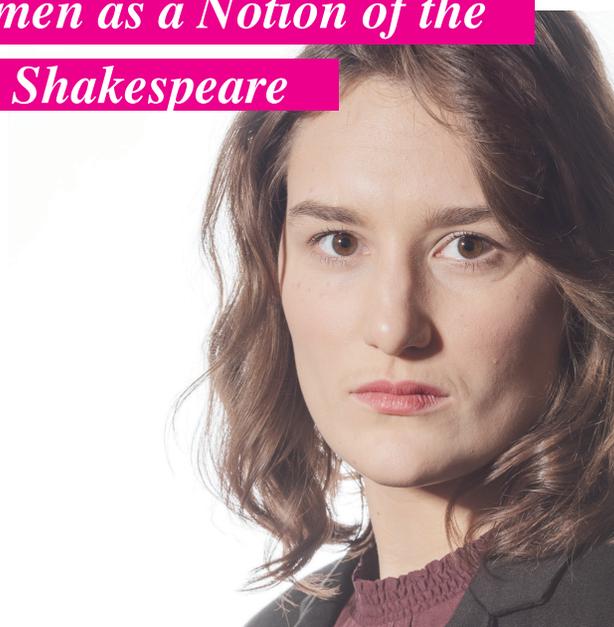


## Mute Figurines

### *The Neglect of Women as a Notion of the Tragic in Shakespeare*



Stefan Schenk-Haupt



While teaching at Hamburg University, Johann N. Schmidt always insisted that the tragic and the comic mode do not represent extremes of dramatic composition, but rather show an essentially similar approach to depicting the world. Disregarding the (potential) ‘body count’, the tragic and the comic are structurally isomorphic with respect to plot lines, conflicts, progression, even dramatic techniques. They are just resolved in a different way. Whereas the comic plot provides a benign outcome for the characters that often takes the form of a happy ending, the tragic plot ends fatally for the characters – ideally with a blood bath.

So, whereas the comic mode provides the possibility, and necessity, for reconciliation, redemption and reunion, tragedy confronts us with the inevitability of downfall and destruction. As a result, comedy lives from the notion of disparity. Contrast, unex-

pected development and misunderstandings provide ample opportunity for irony, funny situations, character comedy and gags. Tragedy is a one-way lane: from a certain (mid-play) point on, the outcome is set and the protagonists’ fate is sealed. This aspect of inevitability is sharpened by the retarda-

*“comedy lives from the notion of disparity”*

tion – it seems, as if a benign solution was possible, that “all may be well” (Claudius, *Hamlet*), but this proves a delusion. Inversely, Shakespeare makes an interesting

use of retardation in some of his comedies: the intrusion of the tragic mode (especially severe in *Much Ado about Nothing*) points out that all may not be well. But here, a happy ending is provided for in spite of everything that has gone wrong.

#### **Engendering tragedy**

According to what has been stated, I want to apply the aspect of gender to the question of dramatic mode. Similar to the device of having two different

ways to resolve a plot, there is, in Shakespeare, a binary way of employing good-natured, non-villainous female characters. In one case, women have something to say and are listened to – this paves the way for a benign ending. Or, they are not allowed to take part in the action – they are silenced, neglected or just ignored, and this paves the way for ultimate doom. In early romantic comedies like *Two Gentlemen of Verona* and *Love's Labours Lost*, women take an active part to make relationships work – even if the respective endings are problematic. We have a similar case with *The Taming of the Shrew*. In *Much Ado About Nothing* and *As You Like It*, women even actively contribute to averting severe crises and conflicts. Ultimate female ratio is embodied by Helena in *All's Well that Ends Well*, a non-tragic, female version of Hamlet. In diverse ways, women 'stand their man' in the comedies – enriching the witty play with gender roles and cross-dressing.



In tragedies, we encounter two sub-types of positively connoted, yet neglected women: either they are reflectors, keenly observing what is going on, though having no active power to interfere, or they are victims. Victims may be

“their conversations [...] exemplify communication breakdown”

strong (Juliet) or weak (Ophelia). Reflectors may be powerful in their respectability (the Duchess of Gloucester from *Richard II*) or pitiful (Richard II's 'poor' queen). Regardless what these women say, the men do not listen – and the outcome is almost always violent conflict, death, suicide or fierce revenge. I say almost, because Shakespeare experiments with tragicomic and even melodramatic forms in romances like *The Winter's Tale* or *Cymbeline*. But the later do not change the role of women and men.

### Constant women, fickle men

The Elizabethan world image associates women with the moon that constantly waxes and wanes, whereas men are associated with the sun. Women, accordingly, are weak, fickle and prone to mutability. Men are tough, constant, unshakable in their beliefs and confident in those they trust. Shakespeare almost always inverts this scheme (a notable exception is Cressida's

abandoning of Troilus at first opportunity, but this may be part of the unique satiric purport structure of this play in Shakespeare's canon). Claudio is as easily convinced of Hero's promiscuity (*Much Ado*) as Posthumus is deceived about Imogen's supposed adultery (*Cymbeline*). But these plays end happily.

In the tragedies, women lack the impact to set things right, although they try their best. Juliet reasons with her father to postpone her wedding to Paris at least a few days, but he threatens her with total abandonment. This speeds up the action, so that Romeo must believe that Juliet is dead when he enters the tomb. King Lear's downfall is triggered by the neglect of his only daughter that truly loves him. Lady Macbeth, Goneril and Regan are examples of ill-natured female power-players in Shakespeare. These always die in shame. Lady Macbeth runs mad and commits suicide, as does Cymbeline's queen. Gertrude (*Hamlet*) and Lady Anne (*Richard III*), who obviously re-marry to hold up their position at court, are murdered. Tamora, in *Titus Andronicus*, combines two types. The neglect of her wish to save her oldest son triggers the tragic chain of events. But as the new Empress of Rome, she proves a fearful villain (“that ravenous tiger”). She is killed and her body thrown in a field without burial.

This leaves us with two final examples. Ophelia is hardly given the opportunity to exert benevolent influence on Hamlet. He seems to realise early on that, in his mission to avenge his father, there is no room



for love. He abandons Ophelia, but the discovery of her death leads to his final, and fatal, mistake: Exposed at her grave he has to accept Laertes' challenge. For the first – and last – time he gives away the advantage of the initiative. Othello, for whatever reason, is unable to listen to what Desdemona says.

**“sceptical that men will ever  
listen to their women”**

Their conversations always exemplify communication breakdown. Similar to Leontes in *The Winter's Tale* and to Posthumus in *Cymbeline*, Othello is driven by a deep-rooted fear of becoming a cuckold that makes him act erratically. This, and not Iago's treachery, is the ultimate reason for Othello abusing and killing his wife. Men in Shakespeare claim to be constant, but all too often they are unable to trust their wives' alleged constancy.

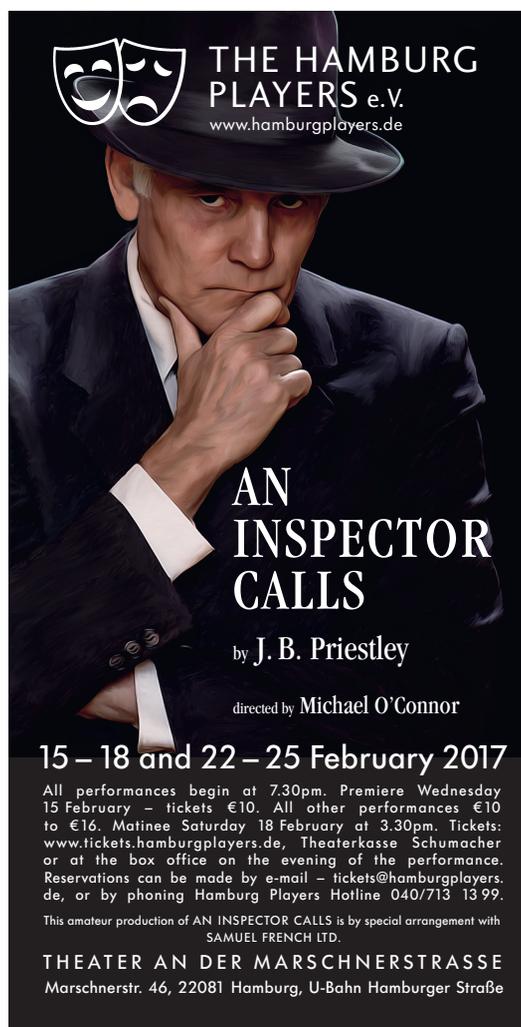
### Playing false

The said exception of *Troilus and Cressida* set aside, women in Shakespeare are not only typified epitomes of perfection (like Helena, Marina, Perdita, Imogen, Miranda), but also of deeply-rooted constancy. Their male counterparts are unscrupulous in either suspecting the worst – without actual proof – or sacrificing them for reasons of power-play. Hamlet's deep mistrust in his mother and his ignorance that she may have re-married for pragmatic reasons (where else should she go?) makes him kill the wrong man, Polonius. With this, the spiral of violence begins. Othello's mislaid trust in his political advisors and his fear of losing respect and power makes him prone for deception and the hardening of his heart.

Desdemona, like Ophelia, Imogen and Juliet, becomes totally isolated and neglected at the end. But whereas Imogen is saved and the others commit suicide, she is killed by her own husband. Before that, she is unable to re-establish communication with Othello. Indeed, she is not even given the opportunity to speak her mind, because his is so thoroughly poisoned. In Act V, Scene 2, Desdemona is given only cropped half-lines. She tries to reason with Othello, but he will not be reasoned with. Even her playing on time (“Kill me tomorrow. Let me live tonight!”) is denied. Shakespeare seems to be sceptical that men will ever listen to their women.

*Love's Labours Lost* treats us to a utopia of equilibrate quality: four men and four women act in convi-

vial concord. But a (supposedly) happy ending has to be deferred, because politics, normally dominated by stupid white males, interferes. Even in the ‘brave new world’ which *The Tempest* seems to offer, Miranda recognizes that something is off: “Sweet lord, you play me false.” Women that are *played* false on stage mirror a serious fault in our culture. The more we diminish the part women ought to contribute, the more problems are generated by male dominance. ■



THE HAMBURG PLAYERS e.V.  
www.hamburgplayers.de

AN INSPECTOR CALLS  
by J. B. Priestley  
directed by Michael O'Connor

15 – 18 and 22 – 25 February 2017

All performances begin at 7.30pm. Premiere Wednesday 15 February – tickets €10. All other performances €10 to €16. Matinee Saturday 18 February at 3.30pm. Tickets: [www.tickets.hamburgplayers.de](http://www.tickets.hamburgplayers.de), Theaterkasse Schumacher or at the box office on the evening of the performance. Reservations can be made by e-mail – [tickets@hamburgplayers.de](mailto:tickets@hamburgplayers.de), or by phoning Hamburg Players Hotline 040/713 13 99.

This amateur production of AN INSPECTOR CALLS is by special arrangement with SAMUEL FRENCH LTD.

THEATER AN DER MARSCHNERSTRASSE  
Marschnerstr. 46, 22081 Hamburg, U-Bahn Hamburger Straße



# Emotions in Motion

## *Othello and the Crazy Little Thing called Love*

Maria Juko



Love is a dangerous emotion: It consumes your thoughts, time, and energy. It makes you do things you might regret in the future only to impress and conquer your desired one's heart in the present. Love turns us human beings into emotional detectives: every word, every action, every look is analysed over and over again, sometimes decoded with the help of our friends in various group chats. Othello falls victim to this side of love. Instead of trusting in Desdemona's love for him, her words fail to make an impression on Othello's heart.

Here, Shakespeare questions once again the construct of love, of two people being bound together by an emotion so predatory and all-consuming, yet so fragile. All it takes to sow doubts in Othello's heart is an intentionally misplaced handkerchief, actors to rally up the wrongly accused villain, and a false friend. Iago, a clever and witty antagonist, turns Othello into a puppet. Ultimately, Othello trusts Iago's lies more than Desdemona's declarations of love.

### **To feel or not to feel - that is the question?**

The theatre examines such emotions under a microscope. Feelings and patterns of behaviour we recognise only too well ourselves are enacted in the drama and held up to us for inspection. Othello does not know how to act in a society that does

not accept him and so he trusts everyone who seems to do so. Convinced by Iago's suspicion, his rage against Desdemona grows to the point of total despair - and so his love turns into hate. Jealousy wins over reason and takes command of Othello's mind completely.

Love can be the cure that mends our hearts or it can be the poison that through the toxic feelings of possession and obsession turns us humans into loved-up beasts. Shakespeare's *Othello* captures these banal yet existential human emotions and stages a relationship's ultimate test: do I trust my lover or do I doubt their love? Desdemona loves Othello "for the dangers [he] had passed", and Othello loves her for "she did pity them". Although emotionality was considered to be a female character trait in the past and was ascribed to femininity, men have long been lamenting some unattainable lover's heart in drama nonetheless. In drama, male protagonists have been pouring out their hearts and souls for ages, though this was something men were not expected to do in society. Instead, they had to hide their vulnerability and pretend that love had no effect on them. In *Othello*, characters of both genders reveal their emotions, their despair and hopes.

Sometimes only the audience knows about a character's true nature and intentions, such as Iago's revenge plan, rooted in his jealousy against Othello.

Iago manically focuses on how to convince Othello of Desdemona's betrayal. Othello in turn becomes manically suspicious when he starts believing in his wife's disloyalty. So, love really seems to make us blind and we can no longer judge what is true and what is not. Ultimately one can lose oneself in the cycle of believing one thing and doubting another.

*“only the audience knows  
about a character's true  
nature”*

### Love in *Othello*

*Othello*, in the original text and also in the UP's new adaptation, not only puts women such as Desdemona and Emilia in a position of powerful victims who, although silenced, break the silence before their defeat, but also portrays females as minor actors in a male-dominated world. And in both versions, female love is turned into leverage to play one's competitor. The desire for power, so the suggestion, makes us forget who we are and whom we love. It turns us into actors in a world that thrives on suspicion and only the most self-centred people can survive and rise in it.

Othello, a survivor of slavery and a victorious warrior, fears losing his earned titles and status. Rather than allowing himself to be laughed at as a cuckold, Othello sacrifices Desdemona and her devotion in order to keep the reputation of a self-made powerhouse. The play shows what can become of love through selfish pride when love becomes a risk that needs to be eliminated. Othello does not only need to make the decision between trusting and doubting Desdemona, but also needs to decide what's more important: love or his reputation. To Othello it seems easier to believe into Desdemona's adultery, being described as whoring herself out to every man in Venice, instead of questioning Iago's motives. Iago, as the drama's ultimate villain, represents the little voice that sows doubts in our minds, the voice that doubts our lover's loyalty.

*“what can become of love  
through selfish pride”*

### *Othello* – a Lesson in Human Psychology

The drama *Othello* personifies some of the essential human emotions: pride (Othello), love (Desdemona), jealousy (Iago). It's only after seeing these emotions in motion that we realise we actually have something in common with all these characters (believe it or not); they all personify a part of us, re-

presenting an emotion that we feel - sometimes the one, sometimes the other, sometimes all of them at once.

What therefore looks like a play about two people in love being torn apart by jealousy then turns into a lesson on human psychology. The viewer leaves the theatre wondering what other spectators care about, what emotion shapes their lives. Maybe you will ask yourself when you leave the Audimax: “Am I driven by love, pride or jealousy in my actions?” Your answer is perhaps “Well, by all three of them”, and the intertwining of our emotions becomes visible on stage too, when Desdemona is driven by pride and does not want to talk to Iago, who in turn only becomes more determined to destroy Othello, while the latter cannot face the truth that someone else might love Desdemona and jealousy leads him to the brink of madness.

Thus, love turns into a liability.

*“a lesson on human  
psychology”*

Shakespeare's *Othello*, although written centuries ago, is still relatable for us. In an age when everyone is confronted with so many options to love both in the real and in the virtual world, we need to decide which risks we want to take. We also have to decide how much we want to invest in love, whether we can trust the other person, and to what extent we want to show our emotions.

“All the world's a stage and all the men and women merely players in it”, one of Shakespeare's characters said in another play. We have to act multiple roles in that play. But the plot goes on and we have to play along with our angst of the uncontrollable rush of emotions. We want to be able to decide what we feel, but just as Othello and so many other plays show us, too often we cannot choose with whom we fall in love - and we cannot choose for whose lies we fall. But to survive we should trust in the one we love, trust his or her words more than anyone else's, take the risk and be selfless in order not to lose ourselves. Shakespeare takes us on a ride into the depths of the human mind and shows us the pitfalls of life, the moments that define us, and emotions that so often deceive us and mislead us. He shows us that, by not trusting in love, we may lose everything in the end.

■

# „The green-eyed monster“ *Theater der Emotionen*

Günter Daubenmerkl



In Shakespeares *Othello* geschieht etwas für die Dramatik seiner Zeit Ungewöhnliches: Der Protagonist einer Tragödie verliert die Kontrolle über seine Affekte. Er wird von ungezügelten Emotionen, von Zorn, Wut, Neid, Hass und Enttäuschung beherrscht, und seine Handlungen gleichen zunehmend einer unkontrollierbaren Raserei, in der er auch Iagos zynisch warnende Worte nicht mehr wahrnehmen kann:

“O, beware my Lord, of jealousy.  
It is the green-eyed monster which doth mock  
the meat it feeds on.” (*Othello*, III,3,169f.)

## Gezähmte Affekte

Das antike griechische Tragödien-Modell, in dem die Protagonisten am Zwiespalt zwischen Göttergesetz und menschlicher Erfahrung und Lebensnotwendigkeit scheitern, wurde von englischen Autoren in der Frühen Neuzeit selten verwendet. Während die humanistischen Autoren Italiens (Poliziano, Trissino) und später die klassizistischen Frankreichs (Corneille, Racine), Spaniens (Calderón) und Deutschlands (Gryphius, Opitz) das antike Vorbild favorisierten, folgten die Engländer den Ideen Senecas.

Senecas Tragödien waren im Gegensatz zu den griechischen nicht in erster Linie „Handlungsdramen“, sondern sie zeigten die psychologische Entwicklung des Protagonisten. In Senecas Dramen wird gezeigt, wie Größenwahn und Verlust der Selbstkontrolle zum Untergang des Helden führen. Er gestaltet „das

Grauenvolle, Allvernichtende, will erschüttern und erschrocken machen vor dem, was der Mensch dem Menschen anzutun fähig ist“, schreibt Anne Bäumer. Er sehe in der Aggressivität, die in der Natur des Menschen liege, im *furor*, die Ursache für seine Untaten. Einen Weg, Affekte und Leidenschaften wie Lust und Begierde zu beherrschen, sah er in der vernunftbedingten Gelassenheit des Stoikers. Castiglione bezeichnete 1528 dieses Verhalten im *Libro del Cortegiano* als *sprezzatura*, als eine kontrollierte Lässigkeit, die man heute *coolness* nennen würde.

Während die Protagonisten in den Tragödien der Frühen Neuzeit, die Bösewichte ebenso wie die Schwachen und Scheiternden, zumindest einen Rest an überlegtem Handeln behalten, wenn sie von ihren Autoren in emotionale Ausnahmesituationen versetzt werden, wird in der Figur des Othello die Ratio gänzlich durch das Sentiment und durch Affekte ersetzt. Er verliert in seinem Eifersuchtswahn den Bezug zur Realität und wird zum rasenden Tier.

„das Grauenvolle [...], was  
der Mensch dem Menschen  
anzutun fähig ist“

Bösewichte wie Shakespeares Richard III planen ihre Untaten mit kühlem Verstand („I am determined to prove a villain“ und „Plots have I laid“) oder morden mit Überlegung wie Macbeth seinen König Duncan und Banquo, seinen Kampfgenossen, um an das Ziel ihres Ehrgeizes zu kommen. Rächer wie Hieronymo (Kyd, *The Spanish Tragedy*), wie Barabas (Marlowe, *The Jew of Malta*) und wie Titus (Shakespeare, *Titus Andronicus*) führen ihren Racheplan überlegt und gezielt aus. Sie setzen ihre Kreativität und ihren Zynismus ein, um sich möglichst phantasievoll zu rächen. Vergiftete Perlen und Degen (*Hamlet*) müssen

dann erhalten, die vergifteten Lippen des Rächers (Thomas Middleton, *The Revenger's Tragedy*) und vergiftete Gebetbücher (John Webster, *The Duchess of Malfi*) töten beim Küssen, oder aber die Rächer töten ihre Gegner beim Theaterspiel auf der Bühne (Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*). Die Helden der englischen Tragödien scheiterten am Größenwahn wie Marlowes Tamburlaine, sie ertranken wie Lear oder Richard II in Selbstmitleid, sie verloren sich wie Hamlet in Zweifeln, oder sie vergaßen wie Faustus über den Weltgenuss ihre wissenschaftlichen Ziele.

Aber keiner dieser Rächer tötet wie Othello in unkontrollierbarer blinder Wut.

### Unbezähmbare Raserei

Ebenso einzigartig wie *Othello* im frühneuzeitlichen englischen Dramenkodex ist in der bildenden Kunst Italiens das Bild *Moses verteidigt die Töchter des Jethro* (um 1523) von Rosso Fiorentino. Wenn sich die Kunst der Renaissance durch Ordnung und Bildhierarchie auszeichnete, dann demonstriert Rossos *Moses* das genaue Gegenteil: Wut, Zorn, Zügellosigkeit und der Verlust der Selbstkontrolle beherrschen das Bild, Emotionen und Affekte haben die Oberhand über die Ratio gewonnen.



Das Bild *Moses verteidigt die Töchter des Jethro* gibt eine Szene aus dem *Alten Testament*, Buch „Exodus“ (2,16-21) wieder. Es wird an dieser Stelle beschrieben, wie Moses vor der Rache Pharaos ins Land der Midianiter flieht und bei einem Brunnen wohnt. Als er dort sieht, wie die Töchter Jethros beim Tränken der Schafe ihres Vaters von Hirten weggestoßen werden, kommt er ihnen zu Hilfe und vertreibt die Hirten.

Aber während der biblische Bericht den Hergang sachlich und fast emotionslos schildert, wird bei Rosso diese biblische Episode zu einer Szene „hit-

ziger Raserei“ und „Hektik“. Rosso zeigt uns einen Moses, der in der Bildmitte stehend bei der Verteidigung der Töchter Jethros „im Zustand höchster Erregung zu Schlägen ausholt“ und einem „ungezügelter, ungebändigter Jähzorn“ verfallen ist.

In Rossos Bild ist die emotionale Zurückhaltung aufgegeben worden, durch die sich die Arbeiten der Renaissance-Maler auszeichnen. Rosso macht hier die Affekte seiner Figuren sichtbar. Seine „auf Emotionalisierung drängende Darstellungsweise“ übertrifft dabei andere Bilder,

„... wie *Othello* in unkontrollierbarer blinder Wut“

bei denen die Darstellung von Emotionen und Affekten dem formelhafter Pathos der Mimik und Gestik verhaftet bleibt, so wie es Aby Warburg in seiner 1905 entwickelten Theorie von der „Pathosformel“ beschrieben hat.

Rossos Figuren zeigen in ihren ungezügelter Bewegungen die Emotionen, von denen sie angetrieben werden. Die Dynamik des Bildes wird zusätzlich durch die Besetzung der vorderen Bildebene, von der die Figuren aus dem Bild zu fallen scheinen, erreicht und wird durch das Anschneiden der

Figuren noch verstärkt. Das Bild ist nicht mehr auf die Mitte hin geordnet. Das Bildfenster scheint uns nur eine Momentaufnahme, einen Schnappschuss als Ausschnitt aus einem größeren Geschehen zu zeigen.

### Wie eine züngelnde Flamme

Walter Friedländer nannte 1925 Rossos Gemälde „das seltsamste, wildeste Bild, sowohl im Aufbau, wie in der Farbe, das in der ganzen Periode entstanden ist und [es] steht ganz abseits von jedem gebändigter und normativen Gefühl. Wilde Überschnei-

dung, brutal ausladende Gesten, stark plastische Körpervolumen, die dicht gedrängt kaum einen Fleck der Bildfläche bis oben hinauf frei lassen, sehr kräftige, aber durchaus ir-reale Farben charakterisieren dies in der ganzen Renaissance unerhörte Gemälde.“

„in Rossos Bild ist die emotionale Zurückhaltung aufgegeben“

Giovanni Paolo Lomazzo bemerkte 1584, dass die Figuren ihre höchste Anmut und Aussagekraft erst dann hätten, wenn sie in Bewegung dargestellt werden. Diese so dargestellte Bewegung der Körper werde *furia della figura* genannt. Dabei soll eine gelungene Darstellung des Körpers der Form einer züngelnden Flamme gleichen, weil das Feuer das aktivste aller Elemente sei. Lomazzo betont an dieser Stelle die Bedeutung, die er der Dynamik der dargestellten Figuren zuschreibt. Die Verwendung des Begriffes „*furia*“ für die agitierte Bewegung, also für „Wildheit“ und „Raserei“ im Gegensatz zu „*movimento*“ überwindet dabei die Statik des formel-



hafte Pathos. Durch die äußere Dynamik der Figuren, durch die im Betrachter Schmerz auslösenden Torsionen und Verschlingungen der Körper, die in ungewöhnlichen Blickwinkeln dargestellt werden, spiegelt sich die innere Bewegtheit der Abgebildeten, ihre Emotionen und ihre Affekte bis hin zu Verzweiflung und Raserei.

Und hier schließt sich der Kreis. Rossos Moses und Shakespeares Othello gleichen sich in den ungezügeltsten Emotionen, die sie zeigen. Für beide gelten nicht länger die Regeln, die einerseits in der Malerei die ausgewogene Darstellung der sichtbaren Welt und andererseits im Drama von den Figuren die *sprezzatura*, die *coolness* der gezügelten Affekte forderten. Sie zeigen durch den Ausbruch unbeherrschter Emotionen die unbezähmbare Wildnis in ihrem Inneren.

**Das wilde Tier in ihm**  
Shakespeares *Othello* und Rossos *Moses* haben die Einschränkungen überwunden, die der Humanismus den Figurenkonzeptionen der Künstler auferlegte – denn die Renaissance ist letztlich ja nicht mehr als der Ausdruck humanistischer Ideen in der bildenden Kunst. Beide Kunstwerke sind Produkte des Manierismus, des Stils, mit dem bildende Künstler wie Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino und Bronzino in der dritten Dekade des 16. Jahrhunderts aus der Ordnung der Renaissancekunst ausbrachen.

„abseits von jedem gebändigten und normativen Gefühl“

Der Manierismus, der in der bildenden Kunst die Epoche der Renaissance ablöste, wird heute von der Kunstgeschichte als eine eigenständige Stilepoche zwischen Renaissance und Barock eingeordnet. Er hat sich, wie Manfred Wundram anmerkte, als ein „eigengeprägtes künstlerisches Phänomen konstituiert“. Jedoch sind die epochentypischen Stilmerkmale des Manierismus nicht auf die bildende Kunst beschränkt, sondern lassen sich in variierenden Erscheinungsformen auch in anderen Kunstgattungen finden – in der Architektur ebenso wie in der Musik und eben auch in der Literatur.

Beim Vergleich der Stil- und Ausdrucksmittel des frühneuzeitlichen englischen Theaters mit denen der bildenden Kunst seiner Zeit und aufgrund der Vielzahl der manieristischen Stil-



elemente, die wir in ihm finden können, bietet es sich an, es als ein Theater des Manierismus zu bezeichnen. Die Renaissance hatte in England nie Fuß fassen können – es war zur Zeit der italienischen Hochrenaissance noch mit den mittelalterlichen „Rosenkriegen“ beschäftigt und entwickelte noch im 16. Jahrhundert den spätgotischen „Perpendicular Style“.

England sei, wie Ernst Wüsten einmal sagte, direkt vom

### „Produkte des Manierismus“

Mittelalter unter Überspringen der Renaissance im Manierismus gelandet. Die Vorliebe für Inigo Jones „Palladian Style“ und die manieristischen Dekorationen bei James I Inthronisation deuten ebenso darauf hin wie die kunstvollen Sprachfiguren, die Häufigkeit von Concetti in der Dichtung und vor allem die *Masques* am Hofe James‘.

Rossos Moses und Shakespeares Othello fallen beide aus der Rolle, die man traditionell von ihnen

erwarten kann und zeigen sich in ihrem *furor* als unbezähmbar wild. So ist es nicht verwunderlich, dass Stephan Pucher in seiner Hamburger *Othello*-Inszenierung (Schauspielhaus, 2004) den Darsteller des Othello (in „Blackfacing“!) in seiner Rage über ein auf der Bühne aufgebautes Felsmassiv toben ließ. Der Szenenapplaus ließ ihn diesen akrobatischen Akt zweimal wiederholen. Bananen sind zwar nicht geworfen worden, aber diese Darstellung der zügellosen Wut Othellos erinnerte daran, dass der Verlust der Affektkontrolle einen Menschen unzivilisiert, ja tierisch erscheinen lässt und dass sich so schnell ein Held in eine lächerliche Figur verwandeln kann. Während Moses Glück hatte und er eine der Töchter Jethros heiraten durfte, wurde Othello als Marionette Iagos zum Mörder und tötete das, was er am meisten liebte. ■

# Savoy

## ENGLISH THEATRE ON SCREEN

### NO MAN'S LAND

Sunday, January 29 at 11 am (Encore)

### AMADEUS

Monday, February 27 at 8 pm (Encore)

### SAINT JOAN

Monday, March 13 at 7.30 pm (Encore)

### THE TEMPEST

Monday, March 27 at 8 pm (Encore)



Steindamm 54 · 20099 Hamburg

[www.savoy-filmtheater.de](http://www.savoy-filmtheater.de)

[facebook.com/savoykino.hamburg](https://facebook.com/savoykino.hamburg)



## Große Gefühle

### *Eifersuchtsdramen: Tragödien und Komödien*

Leonhard C. Günter

In der Nacht vom 16. auf den 17. Oktober 1590 erstach der 24-jährige Carlo Gesualdo, Prinz von Venosa, in rasender Eifersucht seine Frau und ihren Liebhaber. Er hatte sie in flagranti in seinem neapolitanischen Palast beim Ehebruch überrascht. Diese Episode aus einer Zeit, in der nicht nur in Italien der Degen locker saß – wir denken an die Mordanklage gegen Ben Jonson, an Christopher Marlowes Tod und an die vielen Morde und Mordversuche in der Familie der Medici und im Italien der Dramen Websters, Fords und Middletons – wäre nicht der Mitteilung wert, wenn Gesualdo nicht kurz darauf vom obersten Gericht Neapels freigesprochen worden wäre. „Ehrenmorde“ unter Adligen wurden im damaligen Italien strafrechtlich nicht verfolgt.

***„in flagranti überrascht“***

Die folgenden Jahre verbarg Gesualdo sich auf seinem Schloss. Ob aus Angst vor der Rache der Familien seiner Opfer oder aber aus Scham und Reue über seine Tat, ist heute nicht mehr feststellbar. Einige Jahre später heiratete er wieder, eine Tochter der Familie d'Este, also in höchste italienische Adelskreise. Die Bluttat schien ihn aber Zeit seines Lebens zu belasten. Er litt unter Depressionen und zog sich aus dem öffentlichen Leben zurück. Heute ist uns Carlo Gesualdo in erster Linie durch seine

Madrigale und durch seine geistlichen Kompositionen bekannt. Dabei ragen besonders seine Madrigale aus der Mainstream-Musik seiner Zeit heraus. Sie fallen durch ihre fortschrittliche Chromatik und unerwartete Tonartwechsel auf und sind durch ihre gewagten Harmonien und schrillen Dissonanzen auch heute noch einzigartig.

#### **Archaisches Recht**

Othello kam nicht so glimpflich davon wie Gesualdo. Er war kein Adliger, nicht einmal ein gebürtiger Venezianer, während Desdemona eine Angehörige der venezianischen *nobiltà* war. Auf Othello wartete nach seinem Eifersuchtsmord ein Gerichtsverfahren in Venedig und trotz seiner Verdienste für die Lagenstadt ein voraussehbares Todesurteil.

Indem das venezianische Recht, zumindest das von Shakespeare für sein Venedig angenommene, Mord unabhängig von Person und Tatmotiv ahndete, unterschied es sich, wie der Fall Gesualdo zeigt, wesentlich von der in Italien praktizierten Rechtsauffassung. Diese kann ihren archaischen Ursprung, wenn es um Ehebruch geht, nicht verleugnen. Die Untreue der Ehefrau wurde als eine Verletzung der Gattenehre angesehen, die Tötung der ungetreuen Gattin und ihres Liebhabers als eine Möglichkeit, die verletzte Ehre des Mannes wiederherzustellen.

In der Literatur wird nur von verletzter Gattenehre, nie von verletzter Frauenehre gesprochen; der Begriff der Frauenehre beschränkte sich auf die Bewahrung der Jungfräulichkeit. Die Frau wurde als Eigentum des Mannes angesehen. In der Lutherübersetzung der Bibel wird dies im 10. Gebot ersichtlich. Während die moderne Exegese dem Gebot die misogyne Schärfe genommen hat und es heute meist nur als

„Ehebruchsverbot“ gelesen wird, lautete es ursprünglich: „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Frau, Knecht, Magd, Rind, Esel noch alles, was dein Nächster hat.“ Die Frau war also eine *commodity*, ein Besitztum, über das der Mann verfügen konnte. In den patriarchalischen Gesellschaften der Antike wurde diese Sicht damit begründet, dass die Ehefrau durch die Kinder, die sie dem Mann gebar, half, die Erbschaftslinie zu erhalten und damit die Besitztümer des Mannes weiterzugeben. Die geradlinige Vererbung von Genen und Besitz war das Fundament der früh-urbanen oder nomadischen Gesellschaften. Eine ehebrüchige Ehefrau, die willentlich oder leichtsinnig die Erbschaftslinie aufs Spiel setzte, verletzte das Ansehen, also die Ehre ihres Mannes, dessen gesellschaftliche Stellung mit auf seiner reinen Erbschaftslinie beruhte. Auspeitschen, Verbrennen, Steinigen oder Ertränken waren in den frühen Kulturen die gängigen Strafen für die Frau, und es wurde außerdem erwartet, dass der Mann den Liebhaber seiner Frau tötete.

### Mord und Totschlag

Bereits die ersten bedeutenden uns aus dem abendländischen Kulturkreis überlieferten Texte, Homers *Ilias* und *Odyssee*, haben die Rache für einen Ehebruch und ihre Folgen als Thema. Bei Homer muss nicht nur Paris, der Liebhaber Helenas, für den Ehebruch büßen, sondern auch die Einwohner seiner Vaterstadt werden schließlich zu Opfern der Rache für den Ehebruch. Helena dagegen kehrt mit Menelaos, ihrem versöhnten Ehemann, nach Griechenland zurück. Seitdem ist durch die Jahrhunderte hindurch das Motiv der Rache aus Eifersucht ein gängiges Motiv in der Literatur, und man kann am Umgang der Gesellschaft mit dem Ehebruch, gespiegelt in der Literatur, gleichsam den Prozess ihrer Zivilisierung verfolgen.

Während die Rache für einen begangenen Ehebruch noch im vorchristlich germanischen Sagenkreis um den Nibelungen-Stoff das treibende Handlungsmotiv ist, zeigt die spätere mittelalterliche Literatur

den betrogenen Ehemann im Zwiespalt zwischen dem tradiertem Recht auf Rache und der christlichen Ethik (Gottfried von Straßburg *Tristan*, Wolfram von Eschenbach *Parzival*). Dante lässt in seiner *Divina commedia* (1306) das Liebespaar Francesca da Rimini und ihren Schwager Paolo, die von Francescas Mann Giovanni in flagranti erappt und erstochen wurden, für ihren Ehebruch in

der Hölle bestrafen. Dort werden sie wie Vögel im Sturm auf ewig umhergewirbelt werden, während Giovanni, wie Francesca sagt, den Brudermord wie Kain werde büßen müssen. In

den italienischen Novellen des ausgehenden Mittelalters (Boccaccio, Masuccio, Gherardi, Bandello) ist die eheliche Un/Treue weiterhin ein beliebtes Thema, und die teils grausame, teils skurrile Rache des gehörnten Ehemanns wird in ihnen detailgenau beschrieben. Auch in der spanischen Literatur hält sich das Motiv der verletzten Gattenehre bis in die Neuzeit. Die Ehre des Mannes, in Spanien seit jeher ein brisantes Thema, wird durch Calderón und Lope de Vega zu einer Konstante des spanischen Dramas. Die befleckte Ehre des hintergangenen Gatten konnte, zumindest bei Adligen, nur durch den Tod des Liebhabers gereinigt werden. Deshalb verfiel in den Dramen von Tirso de Molina und seinen Zeitgenossen der Liebhaber immer – und oft auch die ungetreue Ehefrau – der Rache des Ehemanns oder eines anderes Familienmitglieds.

### Die englische Variante

Auch in der englischen Literatur, die ihre Stoffe oft italienischen und spanischen Vorlagen entnimmt, zieht Ehebruch meist Blutvergießen nach sich. Für die treulose Ehefrau denken sich die englischen Autoren der Frühen Neuzeit anstatt des unmittelbaren Todes durch den betrogenen Ehemann allerdings oft eine an Psychofolter erinnernde Strafe aus. So muss zum Beispiel die treulose Ehefrau täglich aus der Hirnschale des ermordeten Geliebten trinken (William Painter, *Palace of Pleasure*, 1566) oder sie wird von Mann und Kindern verbannt, wo sie an Gewissensbissen stirbt (Thomas Heywood, *A Woman Kilde with Kindness*, 1603) oder

„eine an Psychofolter erinnernde Strafe“

ihren Liebhaber in einen als Stelldichein getarnten Hinterhalt zu locken, wo er dann von ihm ermordet wird (Georges Chapman, *Bussy d'Ambois*, 1607). Wenn allerdings die Frau wie in *Arden of Feversham* (Anon., 1592) zusammen mit ihrem Liebhaber ihren Mann tötet oder,

wenn sie wie Beatrice in Thomas Middletons *The Changeling* (1624) ihren Verlobten töten lässt, um mit ihrem Geliebten leben zu können, also mordet, kann sie der Todesstrafe nicht entinnen.

In Shakespeares Dramen sind die Frauen treu. Sie werden dagegen von Männern, in deren Köpfen Hamlets Vorurteil „Frailty, thy name is woman“ umherspukt, zu Unrecht der Untreue bezichtigt. In *Much Ado About Nothing* löst sich die Beschuldigung in einem komödienhaften *happy ending* auf, und der Verleumder wird enttarnt. Leontes in *The Winter's Tale* verfällt ohne jegliche Beweise in einen Eifersuchtswahn. Für ihn sind „trifles light as air [...] confirmation strong as proofs of holy writ“, wie es Iago an einer anderen Stelle ausdrückt. Doch da es sich um eine Tragikomödie handelt, bereut Leontes und ist am Ende der Romanze wieder mit seiner totgeglaubten Frau und Tochter (incl. Schwiegersohn) vereint. Othello wird durch Iago so manipuliert, dass er die Untreue Desdemonas glaubt, sie erwürgt und, als er seinen Irrtum erkennt, sich selbst

„in Shakespeares Dramen  
sind die Frauen treu“



tötet. Die einzige Ausnahme in dieser Reihe treuer Shakespeare Heroinnen macht Lears Tochter Goneril, die aus ehebrecherischer Zuneigung zu Edmund aus Eifersucht zuerst ihre Schwester vergiftet und dann sich selbst tötet.

### Die bürgerliche Variante

Bereits in den italienischen Novellen der Frühen Neuzeit taucht neben dem Motiv des in seiner Gattenehre gekränkten Mannes, der sich an seiner untreuen Ehefrau und dem Nebenbuhler rächt, das Motiv des Hahnreis auf. Die Figur des gehörnten Ehemanns, der die Untreue seiner Frau nicht sieht oder nicht sehen will und dem seine Bequemlichkeit wichtiger ist als seine Ehre als Mann, bietet, zumindest in der Literatur, einen pragmatischeren Umgang mit der ehelichen Treue der Frau an. Der Hahnrei ist das bürgerliche Gegenstück zum Ehemann, der seine Eheschmach blutig rächt und der, wenn man der Literatur folgt, in den meisten Fällen adlig ist und so im Gegensatz zum Bürger eine gerichtliche Strafverfolgung für seinen „Ehrenmord“ nicht zu fürchten braucht.

Ein Mann, dem sein häuslicher Friede so wichtig war, dass er über die Untreue seiner Frau hinweg sah oder der so sehr in seine Frau verliebt war, dass er aus Angst, sie zu verlieren, sie nicht zurechtzuweisen wagte, machte sich lächerlich und wurde als eine komische Figur angesehen. Nach christlicher Auffassung hatte er durch sein Nichtstun seine Frau bei einer Todsünde unterstützt und wurde manchmal sogar zur Strafe mit Hörnern versehen auf einem Esel durch die Stadt getrieben. Er war eine Figur der Komödie oder der Tragikomödie.

Der eifersüchtig über seine Frau wachende, meist ältere Mann ist der Standardtyp des Hahnreis bei Chaucer („The Merchant's Tale“) und bei Boccaccio im *Decamerone* (1355). Wir finden ihn in der italienischen Novelle des 15. und 16. Jahrhunderts ebenso wie im deutschen Schwank der Frühen Neuzeit (Hans Sachs *Das Weib im Brunnen*, 1553), und er taucht als Pantalone in der *commedia dell'arte* wieder auf. Er ist vertrauensselig, trottelig, merkt den Betrug nicht, oder er ahnt ihn, beobachtet seine Frau misstrauisch und wird doch betrogen. Der Liebhaber naht sich seiner Frau als Hausfreund, als Hauslehrer, als Arzt, als Mönch – und wir sympathisieren bald mit den listigen und einfallsreichen Ehebrechern, denn die Komödie hat, wie Elisabeth Frenzel sagt, ihre eigene Moral.



In Giovanni Fiorentinos Novellensammlung *Pecorone* (1376) unterrichtet der alte Lehrer seinen Schüler im Werben – heute würde man Flirten sagen – und merkt erst zu spät, dass der inzwischen Erfolg bei seiner eigenen Frau hat. In Machiavellis Komödie *La Mandragola* (1518) willigt der alte Nicia ein, seine Nachwuchssorgen durch einen Stellvertreter beheben zu lassen, in einem deutschen Schwank des 16. Jahrhunderts schickt der misstrauische Ehemann einen Studenten in sein Haus, um die Treue seiner Frau zu prüfen, nur um von diesem zu erfahren, dass sie untreu sei, und in Molières Komödie *George Dandin ou le mari confondu* (1668), in der der Protagonist aus Ehrgeiz eine Adlige geheiratet hat, nimmt sich diese das Recht, sich standesgemäß einen Liebhaber zu halten. George Dandin, der arme Tropf.

### Tragikomödie

In der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts müssen die Frauen nicht mehr zu schwankhaften Tricks greifen, um sich mit ihrem Liebhaber zu treffen. Ihre Ehemänner, die sich ja ebenfalls eine Geliebte halten, sind solange mit dieser *ménage*

einverstanden, wie die Fassade einer heilen Familie in der Öffentlichkeit gewahrt bleibt. Die Ehemänner werden als schwächlich, desinteressiert, un-

### „ein pragmatischerer Umgang mit der ehelichen Treue“

sensibel und in ihr Schicksal ergeben gezeichnet. Eifersüchtige Konfrontationen zwischen den Partnern sind in der Literatur nur selten zu finden, man hat sich arrangiert. So tummeln sich bei Balzac (*Splendeurs et misères des courtisans*) die lebens- und liebesfrohen Ehefrauen und gehörnten Ehemännchen, Flauberts Emma Bovary sucht bei Liebhabern aus *ennui* Abwechslung im eintönigen Leben als Landarztgattin, und in Maupassants *Bel Ami* nutzt George Duroy die Untreue desillusionierter Ehefrauen für seinem beruflichen Aufstieg aus. Nur hin und wieder stört, wie in Fontanes *Effie Briest*, der Schuss aus einer Duellpistole die bürgerliche Ehewelt und den Ausbruchversuch einer enttäuschten Ehefrau aus einer lieblosen Ehe. In einer durch den Zivilisationsprozess der Affekte beraubten bürgerlichen Welt sind Versuche, die verletzte Gattenehre gewaltsam wiederherzustellen, obsolet. Für große Gefühle sind jetzt die Opernhäuser der Metropolen zuständig.

Und doch: Jenseits der bürgerlichen Fassade von Anständigkeit und Affektkontrolle sind die großen Gefühle noch sichtbar, Liebe, Eifersucht, Verzweiflung. In der Welt der geschundenen und unterdrückten Menschen, die nichts haben als sich selbst und einander, deren Überlebenschance die Treue des Partners ist und das Sich-aufeinander-verlassenkönnen, bedeutet Untreue die Katastrophe. Büchners Woyzeck, der sein bescheidenes Glück durch Maries Untreue zerbrechen sieht, tötet seine untreue Partnerin in rasender Eifersucht – nicht weil er sich rächen will, sondern weil er in seiner Hilflosigkeit und Verzweiflung keinen anderen Ausweg sieht aus seiner Misere. ■

# *No Motive – No Reason*

## *Der Shakespearesche Superschurke*

---

Stefan Schenk-Haupt

Die *TV Spielfilm* druckte im vergangenen Jahrtausend regelmäßig denselben Kurztext zu David Lynchs *Blue Velvet* ab, in dem es hieß: „Dennis Hooper verkörpert hier eine neue Art von Bösewicht, der für seine Handlungen gar kein Motiv mehr braucht.“

Dem sind zwei Einwände entgegen zu halten. Zum ersten bewahrt sich Lynch einen rudimentären Rest von Menschlichkeit, indem er seine Figur Frank als äthersüchtig darstellt – auch wenn es also kein Motiv gibt, wird mit dem Drogenmissbrauch zum mindesten doch ein Erklärungsmuster angeboten. Zum zweiten ist dieser Typus Bösewicht gar nicht so neu, denn den motivlosen Schurken, der um der reinen

„**aggressiv und moralisch  
verwerflich**“

Lust am Zerstören  
willens zerstört,  
den gibt es schon  
bei Shakespeare.

Nehmen wir *Othello*. Warum zerstört Jago willentlich all diese Menschen und letztlich die Gesellschaft, in der er lebt? Diese Frage beschäftigt die Zuschauer und Leser von *Othello* seit jeher, obwohl sie von Shakespeare als explizit unbeantwortbar hingestellt wird. Interessanter noch ist die Frage, warum Shakespeare seinem Bösewicht gerade kein Motiv in die Hand gibt; und ob es dafür Vorbilder oder eine Entwicklung bei Shakespeare gibt.

### **Der schwarze Jude**

Beim frühen Shakespeare herrscht der Gestus des Überbietens. Dies gilt für die Darstellung von Liebe in *Romeo and Juliet*. Dies gilt auch für die Darstellung von Gewalt und Schurkenhaftigkeit in *Titus Andronicus*. Tamora, Titus' Hauptantagonistin, erhält zunächst eine sehr gute Motivation für ihre Grausamkeit. Als Titus ihren erstgeborenen Sohn

als Menschenopfer für die im Krieg gefallenen Römer darbringt, schwört sie Rache und verflucht seine „irreligious piety“. In der Folge muß Shakespeare sie derart aggressiv und moralisch verwerflich auftrumpfen lassen, damit der Zuschauer sie überhaupt als Bösewicht wahrnehmen kann. Von hier aus erklärt sich ihre Unerbittlichkeit gegenüber Lavinia, Titus' Tochter, die Tamora ihren verbliebenen Söhnen als Vergewaltigungsoffer geradezu andient.

Im Hintergrund agiert aber der Mohr Aaron als der eigentliche Strippenzieher, der sich wie Richard III zum „determined villain“ erklärt. Die Beiläufigkeit, mit der er die Amme seines Sohnes tötet, ist nahezu singular in Shakespeare Kanon. Auf die Frage, warum diese Figur schwarzer Hautfarbe einen jüdischen Namen trägt, bekam ich einmal zur Antwort: „Das macht es ja noch schlimmer – Neger *und* Jude. Im übrigen haben selbst die Israelis heute so ihr Tun mit den sephardischen Juden schwarzer Hautfarbe, die aus den afrikanischen Gemeinden nach Israel einwandern.“ Hierin sollte aber nicht unbedingt ein Anzeichen für Shakespeares Rassismus oder Antisemitismus oder für beides gesehen werden. Shakespeare macht es sich leicht, das Epitome des Bösen mit allen Etiketten auszustatten, die direkt auf der Bühne zu *sehen* sind – einer umständlichen Charakterisierung bedarf es dann nicht mehr.

„**die Natur habe ihm keine andere Wahl gelassen**“

Nachdem  
Aaron zur  
Strafe für  
seine Mis-

setaten bis zum Hals in Sand eingegraben und den Krähen zum Fraß überlassen worden ist, setzt er noch einen drauf:

„I am no baby, I, that with base prayers  
I should repent the evils I have done.“

Ten thousand worse than ever  
yet I did  
Would I perform if I might have  
my will.  
If one good deed in all my life  
I did  
I do repent it from my very  
soul.“

Damit endet aber nicht die Spur der Vernichtung: Ironischerweise ist Aaron der einzige Charakter im ganzen Stück, der eine selbstlose Tat vollführt – er opfert sein Leben, damit sein neugeborenes Baby leben kann. Tamora hatte Lavinia bereitwillig zur Vernichtung freigegeben – auch wenn sie später im Angesicht ihrer Leiden Titus anklagt: „Why hast thou slain thine only daughter thus?“ Titus hingegen hat nicht nur Tamoras Ältesten auf dem Gewissen, sondern er tötet sogar einen seiner eigenen Söhne auf offener Bühne. Beide Taten bereut er an keiner Stelle. Unter solchen Wesen, die sich ‚Menschen‘ nennen, ist Aaron das böseste Exemplar – und doch das einzig menschliche zugleich.

### Das ultimative Böse

Shakespeares frühe Stücke kennen noch andere Schurkentypen. So behauptet Richard III von sich, die Natur habe ihm keine andere Wahl gelassen, denn sich als Schurke zu erweisen. Insbesondere da ihn die Frauen ob seiner Deformation verachten und er sich niemals als Liebhaber hervortun könne. Seine erste Tat nach dieser Rede besteht dann ironischerweise darin, erfolgreich um die Hand Lady Annes anzuhalten. Ähnlich steht es mit Tybalt aus *Romeo and Juliet* – er kann sein hitziges Temperament nicht bezwingen und hat ständig schlechte Laune. Hier werden zwar noch Motivationen vorgeschoben, aber sie sind oberflächlicher Art.

Später entwickelt Shakespeare eine grundständige Erklärung für die Bösartigkeit mancher Figuren. Don John aus *Much Ado About Nothing* verweist auf die Konstellation der Himmelskörper bei der Geburt. Wie sein Mitschurke Conrade ist er ‚of saturnine temper‘ – mürrisch, leicht zu verstimmen, verdrießlich. „I cannot hide what I am. I must be sad

„ein einziger Tropfen Gift,  
der einen ganzen Eimer  
Milch gerinnen lässt“



when I have cause, and smile at no man’s jests; eat when I have stomach, and wait for no man’s leisure; sleep when I am drowsy, and tend on no man’s business; laugh when I am merry, and claw no man in his humour.“ Hier wird eine Anthropologie angedeutet, die behauptet, daß manche Menschen einen anderen Lebensrhythmus haben als ihre Mitmenschen. Wenn sie traurig sind, kann nichts sie aufheitern; wenn ihnen der Sinn nach Randalen steht, ist keine Art von Frieden der Aufrechterhaltung würdig. Dies ist auch Richards Argument – der Krieg ist beendet, alle sind versöhnt und ausgelassen, aber er hat dafür nur Verachtung übrig: „But I (...) in this weak piping time of peace have no delight to pass away the time.“

Zu diesem Zeitpunkt ist Richard bereits vollkommen isoliert. Dies gilt aber nicht für Don John, der getreue Diener um sich hat. Sie wollen ihm Alternativen aufzeigen, denn Möglichkeiten zum Amüsement gebe es genug. Doch er sagt: „I had rather be a canker in a hedge than a rose in his grace (...). If I had my mouth, I would bite; if I had my liberty, I would do my liking. In the meantime, let me be that I am, and seek not to alter me“. Der hier ausgeführte Typus des Schurken ist ein Verweigerer,

der sich als ein Rebell gibt und in dieser Rolle seine eigene Würde einfordert. Seine Zuhörer und Zuschauer (auf wie vor der Bühne) sollen ihm den gebührenden Respekt erweisen, weil er seiner Rechtfertigung nach die Anderen in ihrer Andersartigkeit und in ihrem Andersdenken gar nicht respektieren kann. Entweder die Gesellschaft soll sich seinem naturgegebenen Rhythmus anpassen, oder er will das Gefüge wie ein Krebsgeschwür zersetzen. Shakespeare schafft bewußt Ausgangssituationen scheinbar harmonischer Ungestörtheit, in die der Schurke dieses Typus Intrigen mittels subtiler Gesten einbringt. Diese sind wie ein einziger Tropfen Gift, der einen ganzen Eimer Milch gerinnen lässt. Ein Motiv ist hierfür nicht notwendig, denn der Schurke beruft sich auf die Natur. Auch entbehrt dies nicht einer gewissen rationalen Logik: Die Unmenschlichkeit dieser Figuren zeigt sich in einer ins Maschinenhafte übersteigerten rein rationalen Haltung.

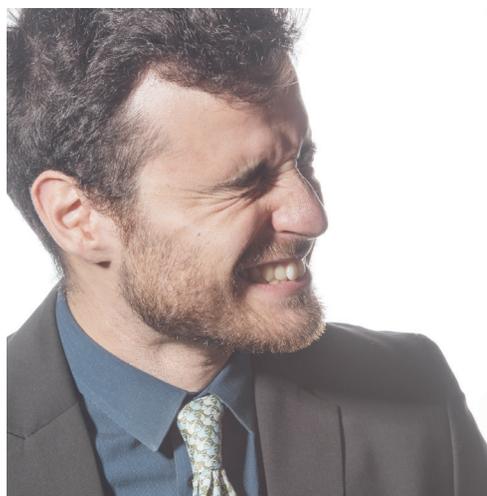
**„von Dämonen besessene  
Verblendete [...] oder  
manische Psychopathen“**

**Iago macht die Milch sauer**

Im Gegensatz zu Aaron, Tybalt, Richard und Don John bedarf es im Fall Iagos überhaupt keiner Rechtfertigung mehr, böse zu sein. Shakespeare hat zum Zeitpunkt der Abfassung von *Othello* dieses Profil in genügend vielen populären und weiterhin aufgeführten Stücken mit wünschenswerter Klarheit ausgearbeitet. Wir haben es auch bei Iago mit einem Soziopathen zu tun, der vielleicht Babys und Tieren etwas abgewinnen kann, aber keinerlei Achtung für seine Mitmenschen hegt. Gesteigert werden kann dieser Typus nicht mehr – Shakespeares späte Schurken sind entweder von Dämonen besessene Verblendete

(Leontes, *The Winter's Tale*) oder manische Psychopathen (Cloten, *Cymbeline*). Iago kann nichts verlieren – und bestenfalls alles gewinnen –, wenn er sich jeder Rechtfertigung verweigert und darin insistiert, nur noch angeblickt zu werden (quasi *to be taken at face value*):

„Demand me nothing. What you know, you know. From this time forth I will never speak word.“



Der Rest ist Schweigen, mag mancher denken. Doch gerade im Fall Othellos vermag Shakespeare nicht wirklich überzeugend zu erklären, warum dieser derart eifersüchtig wird. Die Prämisse des Eifersuchtsmotivs, ein grundständiges Mißtrauen gegenüber der eigenen Frau zu hegen, steht in eklatantem Widerspruch zur Prämisse der wahren Liebe, die Othello und Desdemona eint. Sie sind eine Verkörperung des einen, gleichen Liebespaares, das Shakespeare über verschiedene Altersstufen durch die Stücke hinweg entwickelt, von Romeo und Juliet über Othello und Desdemona sowie den ‚partners in crime‘ Lord und Lady Macbeth bis hin zu den gealterten Antony und Cleopatra. Iago lenkt mit seiner verblüffend lapidaren Haltung ein wenig von diesem Widerspruch ab. Er macht sich zum Protagonisten des Stücks *Othello*, den er in dieser Rolle usurpiert und zum Opfer macht. Letzten Endes ist er der Motor des Konflikts – er behält bis zum Schluß die Initiative, alle anderen müssen auf ihn reagieren, müssen dem von ihm vorgegebenen Rhythmus folgen. Damit steht er als die einzige bedeutende Figur, die am Ende noch lebt, wie ein sich selbst perpetuierendes

Rätsel da, das Shakespeare seinen Zuschauern aufgegeben hat. ■

# Lassen Sie mich durch! Ich bin hier der Bösewicht!



## Von der Notwendigkeit des Übels

Kathrin Friedrich

Iago ist, zugegebenermaßen, ein ziemlicher Fiesling. Er ist von Neid getrieben, intrigiert und bringt so die Katastrophe in Gang. Klar ist dabei auch: Iago ist bei Leibe kein Einzelfall. Die meisten werden es sogar aus der eigenen Erfahrung kennen: den nörgelnden Chef, die lästernde Kollegin oder gar der neiderfüllte Kommilitone. Ob überhaupt – und wenn inwieweit – auch Shakespeare von intriganten Autorenkollegen oder hinterhältigen Schauspielern betroffen war, ist nicht überliefert. Fakt ist aber: Auf Intriganten wie Iago, fiese Charaktere und Leute, bei denen man sich einfach nicht dazu durchringen kann sie zu mögen, trifft man leider immer wieder auch im realen Leben.

Doch zurück zur Literatur, denn gerade in der Fiktion tauchen seit jeher die übelwollenden Zeitgenossen immer wieder auf. Goethes Mephisto, Schillers Franz Moor oder Dumas' Rochefort und Richelieu als Gegenspieler der drei Musketiere sollen hier als Beispiele für die Klassiker genügen. Gewiss ließen sich noch zahlreiche weitere anführen und jeder ist herzlich eingeladen, diese Liste weiterzudenken, die sich natürlich auch durch die Populärliteratur zieht. Tolkien leistet sich mit Sauron und Saruman im *Herr der Ringe* gleich zwei Oberfieslinge, der Zauberer mit den Weltherrschaftsphantasien aus *Harry Potter* darf leider nicht genannt werden – da war doch was mit dem Namen – und Präsident Snow aus den *Tributen von Panem* sei hier auch noch kurz erwähnt.

### Blumenpflücken in Mitteleuropa

Schlägt man ein Buch auf – zu Filmen später – springt einem offenbar mindestens ein Unhold entgegen, wenn nicht gleich mehrere. Das wirft die Frage auf: Was soll das bitte? Wäre nicht alles viel schöner, mit einer netten, friedlichen Geschichte? Denn selbst in Märchen oder Kinderbüchern lauern hinterhältige Antagonisten. Warum all diese üblen Kreaturen?

Die Antwort ist tatsächlich völlig simpel: Weil sie nötig sind. Sie bringen nicht nur die Katastrophen, sondern auch die Handlung in Gang. Was wären Geschichten und Theaterstücke ohne ihre Bösewichte? Streichen wir gedanklich zum Beispiel einmal Iago aus *Othello*. Zum einen würde viel Sprachwitz verlorengehen, zum anderen, nun ja, auch die Story. Was bliebe denn übrig? Fünf völlig undramatische Akte über Othellos beruflichen Erfolg im Militär und seine glückliche Ehe mit Desdemona. Ein solcher Plot hätte Shakespeare sicherlich nicht zum großen Dramatiker gemacht.

### „Was bliebe denn übrig?“

Gleiches gilt für die anderen Texte ebenso: 1.000 Seiten Landschaftsbeschreibung und Blumenpflücken aus Mitteleuropa, wo mit Glück mal ein übellauniger Zwerg auf einen gut frisierten Elben trifft? Nicht auszudenken, wie Peter Jackson das in neun Stunden verfilmt hätte. Ohne Orks, dunkle Zauberer und Ringgeister ist da eben nichts los. Oder Harry Potter: ein vollpubertärer Teenie, dessen schlimmste Sorge ein gemei-

ner Lehrer ist? Übelmeinende Stimmen sagen doch schon jetzt, dass gerade das Teenie-Gehabe in *Harry Potter* am meisten nerve. Was wäre denn da noch ohne Vol... fast ... also den Bösen eben, noch an Handlung übrig geblieben? Klingt alles eher langweilig.

---

**„die ambivalente Haltung gegenüber Unholden“**

---

**Ein Herz für Bösewichte**

Daher ein Plädoyer für die Bösen: Wir brauchen sie, denn sie erzeugen den Konflikt, stürzen unsere Helden ins Abenteuer und machen ihre Aktionen erst nötig. Was sollte ein James Bond anfangen, wenn er nicht die Welt vor einem Irren retten müsste? Würde er den ganzen Tag sein Auto polieren?

Das Böse lässt das Gute erst als solches erscheinen, es ermöglicht das ganze Drama und ist meist die treibende Kraft der Handlung.

Aber tatsächlich ist das noch nicht alles. Die vermeintlichen Schurken werden im Laufe der Zeit immer mehr zu Helden und Sympathieträgern. Natürlich kommt auch das nicht plötzlich und von ungefähr. Miltons Satan aus *Paradise Lost* erntet seit jeher Anerkennung für seine Unbeugsamkeit, Goethes Mephisto wird für seinen Witz bewundert und auch Draculas geschicktes Vorgehen, um seine Ziele, also Mina, zu erreichen, fasziniert.



Gerade am Film lässt sich die ambivalente Haltung gegenüber Unholden gut nachvollziehen, denn tatsächlich rücken sie im Verlauf der Handlung immer mehr ins Zentrum des Geschehens, werden zu den eigentlichen Protagonisten. Die Schwarz-Weiß-Malerei zwischen nur gut auf der einen und absolut böse auf der anderen Seite löst sich dann mehr in eine facettenreichere Farbgebung auf.

Während ein gewisser Darth Vader in *Star Wars* schon eine nicht abzustreitende Coolness ausstrahlte, dabei aber noch offensichtlich der Antagonist war wie ein Hannibal Lecter im *Schweigen der Lämmer*, so bekommen die Bösen allmählich ihre eigenen, noch böseren, Gegenspieler. In *Dexter* etwa, einer

beliebten US-Serie um den gleichnamigen Serienmörder, der aber seinerseits nur Schurken abmurkst. Oder aber in *V for Vendetta*, einem Film, in dem böse gegen noch böser antritt, oder schließlich die Piraten aus *Black Sails*, die einmal fiese Egoisten sind und ein anders Mal das Herz am rechten Fleck haben.

Die Wahrnehmung der Bösen scheint sich also zu wandeln, und der Satz: „Good guys finish last“ bekommt auf einmal eine ganz neue Richtung, denn die ‘good guys’ scheinen in den Geschichten den Kürzeren zu ziehen.

Warum ist das so? Darüber kann hier nur gemutmaßt werden: vielleicht, weil die Unholden die auch zum Helden taugen, Charakterzüge aufweisen, die jeder gern ein bisschen selbst hätte? Vielleicht reizt die Furchtlosigkeit der Bösen, die sich nicht durch Regeln und Gesetze einschränken lassen und dabei die Regeln nach Belieben brechen? Oder, weil die Schurken immer die richtigen Ideen haben und sagen, was sie denken? Und mal ganz ehrlich: Meistens haben die Schurken vom Drehbuchautor auch noch die besten Sprüche mitbekommen ...

Was auch immer da los sein mag, die Unholden sind auf dem Vormarsch. Solange sie sich brav auf Kinoleinwand und Buchseiten beschränken, la-

---

**„Wir brauchen sie, denn sie erzeugen den Konflikt“**

---

den die oben genannten Beispiele geradezu dazu ein, sich darauf zu freuen. Denn, das filmische und das literarische Böse machen die Geschichten erst so richtig interessant und geben den Rezipienten die Möglichkeit, zumindest in der Geschichte einmal die üblichen Grenzen zu sprengen.

Um noch einmal auf Iago zurückzukommen: ja, er ist unangenehm, aber er ist nötig und steht in einer Tradition von Schurken, die sich durchaus sehen lassen kann. ■



Claudia Heuer

## “Honest Iago”

### Motivationen eines Bösewichts



Der Kontrast zwischen Iago und Othello könnte größer nicht sein. Othello ist warmherzig, aufrichtig, rechtschaffen und vertraut seinen Mitmenschen - und das gerade stellt sich als seine größte Schwäche heraus, die ihm am Ende zum Verhängnis wird. Iago hingegen ist kalt, führt die Menschen in die Irre, er ist manipulativ und ausschließlich von seinem eigenen, pervertierten Willen gelenkt. Und es sind gerade diese Eigenschaften, die ihn, zumindest zuerst, triumphieren lassen. Wenn wir diesen Kontrast in *Othello* sehen, sind wir klar auf Othellos Seite - und doch fasziniert eine Figur wie Iago. Und das nicht nur, weil er zunächst mit seinen Machenschaften Erfolg hat und seine Pläne aufgehen.

#### Was kränkt Iago eigentlich?

Wenn man auf Othellos Seite steht, kommt man nicht umhin, sich zu fragen, was Iago eigentlich gegen Othello hat. In der ersten Szene des zweiten Akts behauptet Iago, er habe den Verdacht, dass Othello mit Emilia geschlafen habe. Daraus folgert er: „Now, I do love [Desdemona] too, Not out of absolute lust – though peradventure I stand accountant for as great a sin – But partly led to diet my revenge, For that I do suspect the lusty Moor Hath leaped into my seat. The thought whereof Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards, And nothing can or shall content my soul Till I am evened with him, wife for wife.“ Abgesehen davon, dass wir später erfahren, dass Iagos Verdacht unbegründet ist, ist es interessant, sich anzusehen, wie genau Iago seine

Rachegelüste hier ausdrückt. Er ist weit entfernt davon, in Desdemona wirklich verliebt zu sein. Seine „Liebe“ ist ein Werkzeug, mit dem er seine eigene Rachelust gezielt anheizt. Er rechnet auf – und um sich dafür zu motivieren, für das Begleichen dieser Rechnung zu sorgen, stilisiert er sich zum gehörnten Ehemann. Es ist der Gedanke, dass es so gewesen sein könnte, wie er sagt, der ihn langsam vergiftet.

„und doch fasziniert eine Figur wie Iago“

Dabei ist Emilia aber lediglich Mittel zum Zweck. Sie liebt er nicht so sehr, dass ihre Untreue ihn zur Rache

verleiten könnte. Dafür spricht vor allem auch seine Bereitschaft, Emilia direkt zu schaden. Er ist gerade nicht blind vor Liebe oder vor Eifersucht. Es geht ihm viel eher ums Prinzip.

#### Iago: ein Karrierist?

Ganz ähnlich steht es um die zweite mögliche Begründung für seine Abneigung gegen Othello. Schon ganz am Anfang, im ersten Gespräch mit Roderigo, behauptet Iago, er wolle sich an Othello rächen, weil dieser ihn bei der Beförderung zum Lieutenant übergangen habe. Abgesehen davon, dass das ein ziemlich schwaches Motiv für seine Rache wäre, ist seine weitere Begründung interessant: „But [Cassio], sir, had th' election And I, [...] must be belee'd and calmed By debtor and creditor. This counter-caster He (in good time) must his lieutenant be And I, bless the mark, his Moorship's ancient.“ Auch hier benutzt Iago wiederum Buchhaltungsbegriffe

für das ihm angetane Unrecht. Es regiert auch hier nicht die rasende Wut, die in Rache münden könnte, sondern er wägt kühl ab. Iago treibt die Frage um, ob er eigentlich bekommen hat, was ihm zusteht.

„das Leben als ein perfides Spiel“

Diesen Maßstab macht er gleich darauf noch deutlicher: „Tis the curse of service. Pre-ferment goes by letter and affection, And not by old gradation, where each second Stood heir to th' first.“ Interessant ist hier nicht nur, dass er die Einhaltung der militärischen Regeln der Beförderung für sich reklamiert, sondern vor allem, dass er zusätzlich eine Verletzung eines überkommenen, alten Regelwerks zu bemängeln hat. Er stellt Othello damit als jemanden dar, der die etablierte Ordnung der Gesellschaft durcheinander gebracht hat. Auch das ist kein persönliches Motiv und passt als Begründung nicht wirklich gut zu einer persönlichen Rache. Abgesehen davon, dass sich Iago hier eines wahren „Totschlagarguments“ bedient, ist es sehr zweifelhaft, ob Othello wirklich die militärischen Regeln durcheinander gebracht hat. Im Gegenteil: In der ersten Szene des zweiten Akts macht man sich um Othello Sorgen, und es wird ausdrücklich gesagt, wie gut Othello seine Sache mache: „the man commands like a full soldier“.

**Iago als Verkörperung unserer sozialen Ängste**

Iago behauptet also gleich mehrfach, dass er sich an Othello rächen müsse. Abgesehen davon, dass seine Motive in sich als fragwürdig erscheinen, setzt Rache, wie etwa bei Hamlet den Wahnsinn oder zumindest den vorgetäuschten Wahnsinn des Rächers voraus. Iago hingegen tut nicht einmal so, als wäre er wahnsinnig vor Liebe, Wut, Lust oder Eifersucht. Iago betrachtet das Leben als ein perfides Spiel, in dem es darum geht, möglichst geschickt zu manipulieren. Dabei ist er bereit, jeden zu opfern, sogar seine eigene Ehefrau, obwohl er doch eigentlich meint, sich aus Liebe zu ihr zwischen Othello und Desdemona drängen zu müssen. Er ist gänzlich frei von Empathie und somit eigentlich ein klassischer Soziopath.

Damit ist aber noch nicht die Frage beantwortet, warum eine Figur wie Iago eigentlich so beeindruckend ist. Vielleicht spricht Iago eine grundlegende Angst in uns allen an: die Angst davor, dass ein Mensch wie er uns grundsätzlich schaden könnte, obwohl wir selbst ja eigentlich gute Menschen sind. Er widerspricht damit der Vorstellung, dass Menschen, die anderen Schlimmes zufügen, dies des-

halb tun, weil ihnen zuvor selbst Unrecht widerfahren ist.

Möglich ist das vor allem deswegen, weil Iago sozial besser funktioniert als Othello. Er agiert aus reiner Freude an der gelungenen Manipulation und wird damit von seiner Lust nach Kontrolle angetrieben. Dem entspricht, dass Iago die schönsten Sätze des Stücks in den Mund gelegt werden. Wie Caliban in *Tempest* bekommt hier eine fragwürdige Figur eine besonders schöne Sprache. Im Gegensatz zu Caliban ist die Schönheit von Iagos Sprache jedoch nicht subversiv, sie stellt nicht das dargestellte soziale System und dessen Ordnung in Frage. Sie betont vielmehr, wie leicht Menschen zu manipulieren sind. Damit berührt eine Figur wie Iago noch eine andere grundlegende Angst, nämlich die, dass die Menschen nicht so sind, wie wir glauben und wie sie sich nach außen präsentieren.

**Wer bin ich?**

Hier ist die Frage berechtigt, ob wir uns eigentlich selbst definieren oder ob wir vielmehr von den Wahrnehmungen der anderen definiert werden. Iago wird immer wieder als „honest Iago“ bezeichnet. Wir als Zuschauer wissen, dass das nicht wahr ist, sondern dass er alle anderen manipuliert, dass er eben nicht aufrichtig ist. Wir sehen aber auch, dass niemand sonst Iagos wahres Ich erkennt. Auf diese Weise konfrontiert uns *Othello* mit der Frage nach dem Verhältnis von Eigen- und Fremdwahrnehmung.

„dass er alle anderen manipuliert“

In Wirklichkeit sagt Iago nämlich schon ganz am Anfang die Wahrheit über sich selbst: „Heaven is my judge, not I for love and duty, But seeming so, for my peculiar end. For when my outward action doth demonstrate The native act and figure of my heart In compliment extern, 'tis not long after But I will wear my heart upon my sleeve For daws to peck at. I am not what I am.“ Ich bin nicht so, wie ich zu sein scheine. Das Tragische daran ist, dass ihm niemand zuhört oder niemand verstehen kann, was er damit meint. Und damit ist Iago in Wirklichkeit doch wieder aufrichtig. Seine Aufrichtigkeit hat aber nicht zur Folge, dass das Böse, das er im Schilde führt, aufgehalten werden könnte. Das Böse, das sich in der Figur Iago ausdrückt, ist genauso böse, wie die Gesellschaft, die ihn umgibt, es sein lässt. ■

# Wenn ein Stückchen Stoff eine Tragödie ins Rollen bringt

## Vom Mode-Accessoire zum Beweisstück

Madeleine Lange

Lieber William,

ich möchte Dich etwas fragen: Was hast Du Dir nur dabei gedacht? Wegen eines Taschentuchs lässt Du eine junge Frau ermorden?! Zugegeben, es handelt sich um einen offenbar hübsch verzierten, ziemlich einzigartigen *family heirloom*. Dennoch, was soll das? Ja, keine Sorge, ich habe *Othello* in Gänze gelesen und weiß, dass das „Erdbeertaschentuch“ nur der Tropfen ist, der das Intrigenfass zum Überlaufen bringt. Außerdem, auch das ist mir klar, hatte Deine Quelle, Giraldi Cinthio in *Hecatommithi*, das zierende Stück Stoff bereits eingeführt, um Desdemona von Othello ermorden zu lassen – was blieb dem englischen Dramatiker denn da anderes übrig, als es auch zu benutzen? Aber als Kind des späten 20. Jahrhunderts finde ich den Plot-Twist um ausgerechnet ein Taschentuch etwas, nun ja, *lame* und kann mir schwer vorstellen, dass ich die einzige bin, die wenig überzeugt von diesem Requisit den Kopf schüttelt.

(Längere Fußnote, die aus „ein obsoletes Stück Stoff“ Gründen des Layouts, im

Text steht: Für die Inszenierung auf der Audimax-Bühne hat Regisseur Jasper Koch das „*handkerchief*“ des Originals freundlicherweise in ein Halstuch verwandelt. Ich möchte mich hier jedoch auf die Worte des englischen Dramatikers beziehen. Es schreibt sich einfach leichter über ein obsoletes Stück Stoff als über eines, das auch einen Nutzen hat. Zur Erinnerung oder Vorbereitung – in letzterem Fall „Achtung – Spoiler Alert“: Iago erfährt, dass seine Angetraute Emilia ein Taschentuch gefunden hat. Es ist Desdemonas – ein hübsches, edel verziertes Geschenk Othellos. Dieses mit Erdbeeren bestickte Stück Stoff wird nun Cassio, einem treuen Gefolgsmann Othellos, von Iago untergejubelt, um wiederum Othello glauben zu machen, Desdemona habe eine Affäre mit eben jenem Cassio und den einzigartigen Liebesbeweis Othellos in Stunden der geheimen Leidenschaft verloren. Also wirklich ...)

### Immer dann, wenn man es sucht ...

Taschentücher, diese praktischen, kleinen Helfer, die man – jedenfalls wenn ich eigene Erfahrungen in Form anekdotischer Evidenz anführen darf – nie, aber wirklich nie, dann zur Hand hat, wenn man sie braucht. Ausgerechnet der janusköpfige Iago findet eines und zwar zu einem Zeitpunkt, den er ideal für seine Intrige nutzen kann. Ich mag mich wiederholen, aber wirklich ...?

Aber ich gebe Dir, lieber Will, eine Chance. Denn schließlich halte ich mich für recht altmodisch, und so haben bestickte Stofftaschentücher und ich etwas gemeinsam. Mir geht es in der Hauptsache um gute Manieren, bei Tisch beispielsweise. Wer seinen Kopf in ausreichendem Abstand über dem Teller und das Besteck für die meiste Zeit in den richtigen Händen zu halten vermag, ohne dabei allzu sehr zu schlingen, hat bei mir schon halbwegs gewonnen. Ganz großartig finde ich auch Stoffservietten! Sie geben mir ein Gefühl von Sicherheit und Heimat, so als säßen meine Großeltern mit am Tisch. Von der Stoffserviette bis zum Taschentuch ist der

Weg nun wirklich nicht mehr weit. Und dennoch reicht meine Retro-Manie nicht aus, um zusammengeknüllte Stofffetzen, die zum Schneuzen aus Hosentaschen hervorkramt und anschließend wieder zurückgestopft werden, charmant zu finden, ganz gleich ob mit oder ohne Monogramm.

### Das Corpus Delicti unter der Lupe

Gut, William, denke ich mir, Du wirst Dir irgendwas dabei gedacht haben. Also nähere ich mich dem „Corpus Delicti“ mehr oder weniger wissenschaftlich mit den Augen des 21. Jahrhunderts. Keine Sorge, das utilitaristische Tempo-Taschentuch streife ich, mit dem entsprechenden Mut zur Lücke, hier nur kurz. Obwohl es eine Menge zu sagen gäbe über die 1929 beim Patentamt in Berlin angemeldete Erfindung aus Zellstoff. (Kleenex kamen übrigens schon fünf Jahre früher auf den Markt.) Nur



kann ich beim besten Willen und größter Anstrengung meiner grauen Zellen keine halbwegs kreative Szene entwerfen, in der eine blaue Packung Papiertaschentücher Auslöser eines Eifersuchtsdramas Shakespeare'schen Ausmaßes sein könnte.

Als Kind der Achtziger und Neunziger muss ich mich auf eine Recherchereise begeben, um die Bedeutung dieses kleinen (Stoff-)Tuches zu erkunden. Taschentüchern, so lerne ich dabei, kam bereits in der Antike eine besondere Rolle zu. Allerdings eine andere als heute, an die Nase ließ man die guten Dinger nämlich nicht. „Sudarium“ nannten die Römer die Tücher, die sie zum Abwischen des Schweißes (für alle, die es ohne Latium bis hierher geschafft haben: sudor = Schweiß) nutzen. Im Theater wurden Schauspieler oder andere Berühmtheiten auch durch Winken mit diesem Tuche begrüßt. Und dann kam im Mittelalter der Minnedienst – und das Taschentuch wurde zum Liebespfand! Aha, denke ich! Endlich! So langsam erklärt sich mir, warum das *handkerchief* in fremder Hand vielleicht doch einen Grund zum Ausrasten bietet. Verschenkt an und dann geschwenkt vom Ritter, nahm dieser es durchaus auch mit in die mittelalterliche Schlacht, weniger zum Naseputzen – dazu war so ein feines Tüchlein eben viel zu ... fein –, mehr zur Erinnerung. Viel später, während des Biedermeiers, war man dann etwas koketter, die Damen winkten mit ihren oftmals reich bestickten Tüchlein den Herren zu, während diese sie in ihren Knopflöchern zur Schau trugen. Insbesondere in adligen Kreisen war es sogar schon länger, seit Mitte des 15. Jahrhunderts, in parfümierter Form beliebt. Das reich verzierte „faz-zoletto“ wurde, wie ich vermute, in Angeberpose in der Hand getragen. Als Ziertuch, keinesfalls um damit irgendeine Form von Körperflüssigkeit zu

„das Taschentuch wurde zum Liebespfand“

lässt), die das Taschentuch vom Luxusartikel zum Alltagshelferlein machte.

**Was wären die Filmklassiker ohne das Taschentuch?**

Mein neu erworbenes Wissen rund um die Geschichte des Taschentuchs (Stickereien, Parfum, Liebesbeweis oder -pfand, Knopfloch. Und all das, was ich aus Platzgründen weglassen muss: versteckt in Dekolleté oder, dass Erasmus von Rotterdam, anscheinend verbürgt, 32 Taschentücher besaß – was mir zu diesem Zeitpunkt meiner Untersuchung ein klein wenig verschwenderisch erscheint) bringt mir das Stück Stoff unerwartet näher.

Auf einmal kommen mir alte Filme in den Sinn, schwarz-weiß selbstverständlich, in denen es den Figuren ausreichte, ein Taschentuch über die Sprechmuschel des Telefons zu legen, und schon hatte man den effektivsten aller Sprachverzerrer geschaffen – und Scotland Yard in die Irre geführt. Oder man entfernte problemlos und blitzschnell verräterische Fingerabdrücke vom Whiskyglas, wenn es mal brenzlich wurde. Waren das noch Zeiten. Ich beginne den Nutzen eines Stofftaschentuches langsam besser zu verstehen. Wenn ein kahlköpfiger Herr zu lange in der Sonne stehen musste, schnell das Tuch aufs Haupt gelegt und den Sonnenbrand verhindert. Auf der Cocktailparty nicht die richtigen Worte gefunden, um den attraktiven Junggesellen anzusprechen? Huch, kurzfristig das Taschentuch mit dem gehäkelten Rand in seiner Nähe verloren, schon ist der Ball auf seiner Seite des Spielfeldes! Und dann am Bahnhof, wenn der Abschied schwerfällt – es lässt sich viel besser aus

„in adligen Kreisen [...] in parfümierter Form beliebt“

dem Zugfenster winken, wenn man noch irgendetwas in der

Hand hält! Wie viel intensiver werden all die verborgenen Emotionen sichtbar – oder musste man sich früher einfach nur den Qualm der Dampflokomotiven auf den Augen wedeln? Wie gut, dass ich dank stets verschlossener Fenster im ICE nicht in Versuchung geraten kann, es demnächst selbst auszuprobieren. Säge mit einem Tempo auch nur halb so elegant aus...

Wahrscheinlich, lieber William, hast Du es mit Desdemonas Erdbeer-besticktem Taschentuch schon richtig getroffen: Mit Othellos rasender Eifersucht kontrastiert dieses verträumt-nostalgische Requisit einfach auf perfekte Weise. ■



# „Black as my own face“

## Othello und „Blackfacing“ im Theater

Svenja Baumann

Der in Deutschland geprägte Begriff „Blackfacing“ wird seit der gleichnamigen Debatte im Jahr 2015 hauptsächlich unter Theater- und Medienschaffenden noch immer diskutiert. Für viele ist die Bedeutung deckungsgleich mit der neutralen Definition im Duden: „als Schwarze(r) geschminkte(r) Schauspieler(in)“. Der im englischen Sprachraum gebräuchliche Begriff „blackface“ weist aber gleichzeitig auf eine ursprünglich aus den USA stammende Theatertradition hin, bei der sich Weiße durch übertriebenes und stereotypisiertes Make-Up als Schwarze verkleideten und in „Minstrel-Shows“ auftraten. Sie parodierten und karikierten fröhlich singende Sklaven in den Feldern und stellten sie als naiv und ethnisch minderwertig dar. Um 1810 entstanden, hielt diese rassistische Tradition auch in anderen Ländern noch bis Ende der 1970er Jahre an und erfreute sich hoher Beliebtheit. Im Jahre 1978 wurde im englischen Fernsehen noch regelmäßig die Serie „The Black and White Minstrel Show“ ausgestrahlt. In dieser und anderen Shows traten sogar Schwarze selbst in „blackface“ auf oder orientierten sich an vorgegebenen Klischees, um als Schauspieler oder Sänger vom weißen Publikum überhaupt akzeptiert zu werden.

Doch auch vor dem gezielt rassistischen „Blackface“-Make-Up gab es in verschiedenen Kulturen den Brauch, Gesichter im Rahmen einer Performance mit schwarzer Farbe zu bemalen. Ohne Bezug auf tatsächliche Hautfarben markierte ein schwarzes Gesicht den „Sündenbock“ in heidnischen Ritualen und den Teufel oder verdammte Seelen im Mittelalter. Die dunklen Gestalten standen im Gegensatz zu weiß markierten Engeln und guten Seelen. Der Kontrast von Weiß und Schwarz entsprach Licht und Dunkelheit, Tag und Nacht, Gut und Böse. Analog auf natürliche Hautfarben über-

tragen, beeinflusste diese Symbolik möglicherweise die ersten überheblichen Reaktionen der Europäer auf die Bewohner des Afrikanischen Kontinents.

### Othello und „Blackface“

Zu Shakespeares Schaffenszeiten waren nach heutigen Schätzungen unter Londons 200.000 Einwohnern etwa 900 Schwarze ein Teil der Gesellschaft, allerdings ein stark marginalisierter Teil. Es waren Sklaven, Dolmetscher für Sklavenhändler, Dienstpersonal und Prostituierte. Eine gesellschaftliche Stellung, wie Othello sie im Stück innehat, war für damalige Verhältnisse eine fortschrittliche Phantasie. Auf der Theaterbühne wurden Schwarze wahrscheinlich von weißen Schauspielern mit schwarzer Schminke verkörpert. Der ursprüngliche Othello war der weiße Schauspieler Richard Burbage, dem Shakespeare einige Hauptrollen auf den Leib geschrieben hat. Im Text gibt es einige mögliche Referenzen darauf, dass Burbage sich für die Rolle schwarz angemalt, wörtlich „(ruß)beschmutzt“ hat, so zum Beispiel „sooty bosom“ (I.2, 73), „begrimmed“ (III.3, 396) oder „ignorant as dirt“ (V.2, 176). Ob die Schminke so klischeehaft überzeichnet war wie bei den Minstrel-Sängern, können wir heute nicht mehr sagen. Es lässt sich aber im Fall von Othello keine Absicht nachweisen, sich bewusst über Schwarze lustig zu machen, da der Charakter an sich keine rassistischen Klischees bedient. Klischeehafte äußerliche Darstellungen durch Kostüme und Make-Up waren üblich, vor allem bei weiblichen Charakteren, die von jungen Männern in Kleidern und mit hohen Stimmen gespielt wurden. Inhaltlich sind die Frauen bei Shakespeare jedoch keine klischeehaften Witzfiguren, sondern komplexe Charaktere, die sich eher entgegen gängiger Klischees verhalten.

Auch Othello dreht Klischees um. Der Außenseiter ist Titelcharakter und Protagonist des Stückes, die Identifikationsfigur für das Publikum. Als angesehener General und Oberbefehlshaber der venezia-

„übertriebenes und  
stereotypisiertes Make-Up  
als Schwarze“



nischen Flotte hat er eine wichtige Stellung in der Gesellschaft, auch wenn er wegen seiner Hautfarbe an deren Rand steht: Er hat eine afrikanische oder arabische Herkunftsgeschichte und wurde in seiner Kindheit versklavt. Er konnte sich aber freikaufen und sich in der Gesellschaft hocharbeiten und wird als besonders nobel und ehrenhaft beschrieben. Darüber hinaus verliebt sich die weiße Venezianerin Desdemona in ihn und heiratet ihn heimlich, ohne die Zustimmung ihres Vaters.

Der Gedanke, dass sich eine weiße Frau in einen Schwarzen verlieben könne, war noch bis in die 1960er unvorstellbar. Solche Beziehungen galten als unnatürlich und abstoßend, „against all rules of nature“ (I, 3, 104). Der Bösewicht hingegen ist in *Othello* der weiße Iago, der ohne offensichtliche Motivation – vielleicht aus Neid, vielleicht aus Eifersucht oder aus Missgunst – die Beziehung des jungen Paares und das Ansehen Othellos zerstört und ihn zum Mord und schließlich in den Selbstmord treibt. In seinem Name wird oft ein Hinweis auf den spanischen Schutzpatron Santiago vermutet, der in der Renaissance häufig als „Santiago de Matamoros“, der „Maurentöter“ dargestellt wurde. Besonders Iago und Rodrigo sprechen über Othello in seiner Abwesenheit in rassistischen Klischees wie „Thick-lips“ (I, 1, 67) und „old black ram“ (I, 1, 89). Man kann also argumentieren, dass das Stück *Othello* nicht an sich rassistisch ist, sondern vielmehr dem weißen Publikum einen Blick auf sich selbst und sein ausgrenzendes Verhalten eröffnet, das *Othello* letztendlich zu dem Monstrum werden lässt, als dass es ihn sehen will: „Shakespeare’s tragedy is not about Africanness, but the white man’s idea of Africanness“ beschreibt es Virginia Vaughan

in *Performing Blackness on English Stages 1500-1800* folgerichtig.

Diese These wurde in Verbindung mit den zuvor beschriebenen Wortspielen auf „Ruß“ und „Schmutz“ schon häufiger von Verteidigern des „Blackface“-Make-Ups genutzt, um eine weiße Besetzung der Rolle zu rechtfertigen, die ja ursprünglich für einen weißen Mann mit schwarzer Schminke geschrieben wurde. Dies ging sogar so weit, dass Ira Aldridge, der erste schwarze Schauspieler, mit dem um 1830 die Rolle des Othello besetzt wurde, stark kritisiert wurde: Es sei keine große Leistung, etwas zu spielen, das man ohnehin schon sei. Es herrschte die Einstellung vor, dass Schwarze einfach besser von weißen Schauspielern dargestellt werden könnten – genau wie männliche Schauspieler überzeugender darin seien, Frauen darzustellen. Auch der erste schwarze Othello in der Royal Shakespeare Company, Paul Robeson, wurde um 1940 nicht gern in dieser Rolle gesehen. Die Zärtlichkeiten, die er auf der Bühne mit der weißen Desdemona austauschte, wurden als sexuelle Übergriffe verstanden. Auch aufgrund der Tabuisierung von Beziehungen zwischen weißen Frauen und schwarzen Männern wurden weiße Schauspieler im „blackface“ bevorzugt. Die wahrscheinlich bekannteste „Blackface“-Performance von *Othello* ist bis heute die von Laurence Olivier im National Theatre 1964 und in der Verfilmung im Jahre 1965. Olivier war am ganzen Körper schwarz angemalt, inklusive der Fußsohlen. Er verbrachte viele Stunden in der Maske und machte eine eigene Wissenschaft daraus, die richtigen Farbtöne für Lippen und Fingernägel zu finden, trainierte sich eine neue Gangart an und übte gezielt eine tiefere Stimme ein. Laut eignen Angaben ging es ihm dabei bloß um die reine Schauspielkunst: „to

„Othello dreht Klischees um“



lead the public towards an appreciation of acting“, wie Kenneth Tynan 1966 schrieb. Bis heute blieb diese Produktion stark umstritten.

### Warum ist „Blackfacing“ inakzeptabel und wie kann man es umgehen?

Dass das „Blackface“-Make-Up spätestens seit der Sensibilisierung durch die Bürgerrechtsbewegung der 1960er in den USA als rassistisch und inakzeptabel gilt, war in Deutschland bis vor kurzem noch kaum bekannt. Für einige Theaterschaffende war es überraschend, dass Perücken, Pappnasen und falsche Bärte erlaubt sind, schwarze Schminke aber nicht mehr. Das liegt zum einen daran, dass „Blackface“-Schminke, egal wie unwissend sie genutzt oder wie unschuldig sie gemeint ist, eine Symbolwirkung hat. „Blackface“ war das Stilmittel und das Markenzeichen der rassistischen „Minstrel-Shows“ und erinnert an das Trauma der Sklaverei. Es ist eine Tradition, die aus weißen Überlegenheitsgefühlen entstand und lange genutzt wurde, um an diesem Selbstbild festzuhalten. Gleichzeitig unterstützt ein gesellschaftlich akzeptiertes „Blackfacing“ die Ausgrenzung schwarzer Schauspieler am Theater.

**„dass „Blackface“-Schminke, [...] eine Symbolwirkung hat“**

Im Rahmen der deutschen „Blackfacing“-Debatte am Berliner Schlosstheater fiel in einer Stellungnahme des Regisseurs, der in seiner Inszenierung von *Ich bin nicht Rappaport* auf „Blackface“-Make-Up zurückgriff, folgender Satz: „Kaum einem Ensemble eines Theaters in Deutschland, Österreich und der Schweiz gehören schwarze Schauspieler an. Allein deswegen, weil das Stückrepertoire der Theater ihnen zu wenige Rollen in einer Spielzeit bie-

ten könnte, die ein Festengagement rechtfertigen.“ Dieses Argument lässt vermuten, dass Schauspieler in Deutschland aufgrund ihrer Hautfarbe bei Rollen benachteiligt werden. Ein weißer Schauspieler im rassistisch konnotierten „Blackface“-Make-Up wird offenbar eher akzeptiert und besetzt als ein schwarzer Schauspieler in klassischen deutschen Theaterstücken.

Auch auf der internationalen Bühne wird zunehmend auf dieses Problem hingewiesen: Die Oscar-Verleihungen wurden im Jahr 2016 von vielen öffentlich boykottiert, weil es seit Jahren fast ausschließlich Nominierungen für weiße SchauspielerInnen gibt. Kritisiert werden nicht nur die Nominierungen, sondern vor allem die Casting-Entscheidungen. Als „Hollywood Whitewashing“ bezeichnet man es, wenn eigentlich nicht-weiße Charaktere mit weißen Schauspielern besetzt werden und im schlimmsten Fall noch durch „Yellow-“, „Red-“, oder „Blackfacing“ klischeehaft ethnisch markiert werden. Diese Art der Besetzung erschwert es nicht-weißen Schauspielern, Rollen zu bekommen.

### Neue Wege durch „Non-traditional Casting“

Tatsächlich sehen sowohl deutsche als auch englische Theaterklassiker wenige Rollen für Frauen und oder für eine *Person of colour* (PoC) vor. In England und den USA hat man aber bereits einen Weg gefunden, mit dieser Situation umzugehen: Das sogenannte „Non-traditional Casting“ sieht vor, dass Stücke „color-blind“ und „gender-blind“ besetzt werden, dass also auch PoC in klassisch weißen und Frauen in klassisch männlichen Rollen besetzt werden. Am Royal Shakespeare Theater wird beispielsweise seit Jahren auf diese Weise besetzt. Dort spielte im Jahr 2000 mit David Oyelowo zum ersten Mal

ein Schwarzer Henry VI. Auch Hamlet, Lear und andere weiße, männliche Hauptrollen wurden schon mit PoC oder Frauen besetzt, wenngleich auch kritisiert wird, dass diese selbst beim Non-Traditional-Casting weiterhin häufig in die

### „Stücke „color-blind“ und „gender-blind“ besetzt“

Randpositionen der Diener und Clowns gedrängt werden. Man bezeichnet das als „Minority Casting“. Die von der Warwick University erstellte Datenbank „The British Black and Asian Shakespeare Database“ hat mehr als 1200 Shakespeare Produktionen zwischen 1930 und 2015 dahingehend untersucht. In *Othello*-Produktionen wird so zum Beispiel nach Othello selbst am häufigsten die Prostituierte Bianca mit PoC SchauspielerInnen besetzt.

Zu einem Gegenschlag holte im Jahr 2015 Lin-Manuel Miranda mit seinem Musical *Hamilton – An American Musical* aus. Obwohl die Geschichte eines weißen Gründervaters Amerikas erzählt wird, enthielt die Einladung zum Casting den Hinweis, dass nur PoC besetzt werde. Die Kritik, dass dies wiederum diskriminierend für weiße Schauspieler sei, wies er damit ab, dass es wichtig für sein Konzept sei. Er wollte die Geschichte toter weißer Männer mit dem Gesicht des modernen, diversen Amerikas erzählen und zugänglicher machen: „Immigrants – we get the job done“. Die Rechnung ging auf: Schon jetzt hat *Hamilton* Rekorde gebrochen, was Nominierungen, Auszeichnungen und den Besucheransturm angeht. Tickets sind auf ein Jahr im Voraus ausverkauft. Kritik an der Besetzung gibt es so gut wie gar nicht.

Wie sieht es also mit den Möglichkeiten für eine *Othello*-Produktion aus? Möchte man hier ein politisch korrektes „Non-traditional Casting“ anwenden, steht man vor einem inhaltlichen Problem. Othello ist durch seine Hautfarbe in der weißen venezianischen Gesellschaft als Außenseiter, als „Other“ markiert. Das macht ihn angreifbar und erleichtert Iago das Spiel mit Othellos Selbstwahrnehmung: Othello selbst glaubt nicht daran, dass Desdemona ihn wirklich lieben könne und traut

ihr deshalb zu, dass sie eine heimliche Affäre mit Cassio habe. Wenn man über die sprachlichen Hinweise auf sein Aussehen hinwegsieht, spielt seine Hautfarbe aber inhaltlich keine Rolle. Wichtig ist nur, dass er sich in einer Außenseiter-Position befindet. So wurde 1997 am The Shakespeare Theatre, Washington, Patrick Stewart als weißer Othello in einer schwarzen Gesellschaft inszeniert. In einer Produktion des Royal Shakespeare Theatres, 2015, wurden sowohl Othello als auch Iago mit schwarzen Schauspielern besetzt. Dass gerade der Rassist des Stückes mit einem Schwarzen besetzt wurde, eröffnete neue Interpretations-Möglichkeiten. Arbeitet man in einem Land wie Deutschland, wo der schwarze Bevölkerungsanteil vergleichsweise gering ist, kann man sich – und besonders beim Amateurtheater – natürlich nicht darauf verlassen, dass überhaupt ein Afrodeutscher vorspricht.



### „bedroht das gesellschaftliche und sexuelle Selbstbild des weißen, heterosexuellen Mannes“

„male white supremacy“. Wie beim klischeehaft exotischen, sexualisierten schwarzen Mann wird die Liebesbeziehung einer Frau zu einer anderen Frau in der Realität des Stückes als unnatürlich angesehen und wird auch daher für Othello in ihrer Eigenwahrnehmung unglaubwürdiger: Der Eifersucht ist ein Angriffspunkt gegeben.

Natürlich funktionieren in dieser Konstellation nicht mehr alle Dialoge, Wortspiele und Beziehungen einwandfrei, doch die Befreiung von der schwarzen Schminke eröffnet neue Deutungsebenen, die zuvor oft vernachlässigt oder übersehen wurden. Auf diese Weise kann *Othello* auch ohne Rassismus funktionieren und lenkt das Augenmerk stärker auf die marginalisierte Stellung der Frauen im Stück. ■



Tim Gehlert

Venedig – Alleine der Name beschwört schon Bilder im Geiste herauf. Malerische Bilder von Bauwerken, ein Labyrinth aus Kanälen und kleinen Gassen mit vor sich hin gleitenden Gondeln und einer typischen italienisch-lebhaften Szenerie. Auch die Gedanken an die Hochkultur der Renaissance, die Maskenbälle, die Architektur, die Künste, dürfen nicht fehlen. Alles dieses wird mit einem Blick über den Markusplatz, von Tauben und Menschen übervölkert, abgerundet. Ein scheinbar perfektes Ziel, um die Renaissance und deren Kulturgüter als moderner Mensch zu entdecken oder zu erleben.

#### Die Stellung Venedigs

Venedig ist eine der Städte Nord-Italiens, in die uns Shakespeare in seinen Dramen entführt. Wenn man in den Werken von den mehr oder weniger historischen Schauplätzen absieht, dann stechen die Stadtstaaten und kleinen Republiken im Norden Italiens deutlich hervor. Mit *Othello* und dem *Kaufmann von Venedig* ist Venedig der (Haupt-)Schauplatz gleich zweier seiner Dramen. Was trieb Shakespeare also dazu, diesen vergleichsweise kleinen Landstrich in Norden Italiens zum Haupttatort seiner Dramen zu machen? Wäre ein 'Kaufmann von Brügge' oder 'Zwei Gentlemen aus Paris' nicht genauso passend gewesen? Warum waren also Venedig und seine

Schwesterstädte und -staaten so attraktiv als Schauplatz für den Barden?

Die Ideen und Vorstellungen, die wir von Venedig haben und die diese malerischen Bilder in unseren Kopf zaubern, sind vermutlich nicht die gleichen, die ein Elisabethanisches Publikum hatte. Was war also Venedig für die damaligen Zuschauer? Und welche Bilder und Assoziationen hat es im Geist der Zuschauer heraufbeschworen?

„es kam zu einem starken  
Import von Kultur- und  
Gedankengütern“

Der bildhaften Vorstellung unserer medialen Welt steht eine in der Fantasie beschworenen Welt gegenüber. Eine Welt der Träume und Hoffnungen, transportiert durch Erzählungen, Berichten und dem Theater.

Venedig in der Frühen Neuzeit war eine sehr kleine, aber äußerst mächtige Republik. Regiert von den gewählten Dogen besaß Venedig im 15. und 16. Jahrhundert ausgiebige Kolonien und Handelsposten im östlichen Mittelmeer. Die militärische Macht Venedigs, die zum Großteil in seiner Seemacht lag, wird auf den Handel und dem daraus resultierenden

Reichtum zurückgeführt. Der Handel mit der Levante und entlang der Seidenstraße spülte aber nicht nur Geld in die Staats- und auch Kriegskasse Venedigs, sondern es kam auch zu einem starken Import von Kultur- und Gedankengütern. Gerade im mächtigen Venedig, gelegen zwischen den großen Machtblöcken der Frühen Neuzeit, Spanien und dem Osmanischen Reich, kam es zu einem Austausch wie auch zu einer Koexistenz von Ideen und Kulturen. Venedig war sozusagen der ‚Melting pot‘ der Neuzeit. Und genau aus dieser Mischung entwickelte sich das Potential, das Venedig nutzte, um seine Vormachtstellung in Europa zu erlangen und zu festigen. Eine Mischung aus Flüchtlingen, Sklaven und Glücksrittern, gepaart mit einer fast liberal zu nennenden Einstellung zum Andersartigen, so lange es dem Profit diene – eine Mischung, die im Laufe der Zeit schon so manchen Staat zu einem großen Aufstieg verholfen hat.

### **Global Player**

Wenn also die Sprache auf Venedig kam, war es weniger die Schönheit seiner Bauwerke oder Architektur, und es war auch nicht seine Kultur schaffende Bedeutung, sondern es war das Bild einer Metropole des sozialen Miteinanders, in der die High Soci-

ety der Frühen Neuzeit lebte. Und von dieser High Society erzählen die Dramen Shakespeares.

Venedig erzeugte beim Publikum träumerische Visionen von Reichtum, Macht und Freiheit; eine Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten. Man kann Norditalien auch als den Spiegel der damaligen Wünsche, Hoffnungen und Ideen sehen. In dieser multikulturellen Gesellschaft konnte man wie in einer Utopie diverse Gedankenspiele und Konstellationen durchspielen, ohne die fiktionale Glaubhaftigkeit zu verlieren.

Sicherlich fungierte Venedig auch als Hoffnungsträger und Vorbild englischer Träume: eine eher kleine, ohne eine nennenswerte Industrie ausgestattete Republik, welche sich den mächtigen umliegenden Monarchien entgegenstellte und sich als erfolgreicher, internationaler ‚Global Player‘ behauptete. Venedig hatte eine Position, von der man in England bisher nur träumen konnte – ein Traum, eine Vision, die nach 1588 langsam an Farbe und Realität gewann. Venedig zeigte dem kleinen England, dass Widerstand gegen ausländische Großmächte möglich und erfolgreich sein konnte. Venedig als das frühere Handelstor von Byzanz nach Europa, übernahm mit dem Niedergang des Byzantinischen Reiches immer mehr die Vorherrschaft im östlichen Mittelmeer. Seine Flotten waren gefürchtet, straff organisiert und feierten im-

„der ‚Melting pot‘ der Neuzeit“



mer wieder Siege gegen die territorial weit überlegenen Türken. Diese Kriegsmarine gab den venezianischen Händlern die Sicherheit und Unterstützung, um sich im europäischen Wettbewerb durchsetzen zu können. In einem Wettbewerb, den sie alsbald

**„eine Position, von der man in England bisher nur träumen konnte“**

Florenz, Genua und Mailand auch Venedig reich. Durch die Handelsmonopole und durch eine protektionistische Steuerpolitik zementierten die Kaufleute ihre ökonomische Macht, und Venedig wurde so neben Florenz zum Zentrum des europäischen Geldmarktes. Hier konnte man Investitionen tätigen und Kredite für Unternehmungen bekommen. Die Renditen waren immens, die Risiken zwar hoch, aber überschaubar.

Und genau diese Investitionen und die daraus resultierenden Kreditmöglichkeiten stehen dann auch im Mittelpunkt des *Kaufmann von Venedig*, dem anderen Shakespeare-Stück, das in Venedig spielt. Die am Ende erfolgreichen Investitionen versprachen einen immensen Reichtum, während die Kreditvergabe eine durchgängige Geldversorgung sicherstellte. Zwar war das Prinzip von Investition und Kredit in Europa schon gut verbreitet, aber die Größenordnung, in der diese in Venedig und anderen norditalienischen Städten getätigt wurden, übertraf die anderer Märkte, Städte oder auch Staaten um ein Vielfaches. Aber nicht nur um Geld geht es in dem Stück. Es zeichnet auch die, durchaus positiv dargestellte, parallele (Ko-)Existenz von Aristokratie und reichem Bürgertum nach. Der innere Friede, dargestellt durch diese

friedliche Koexistenz, sowie den zivilisierten Umgang miteinander, wird

**„Vorherrschaft im östlichen Mittelmeer“**

zwar von Shylock kurz gestört, aber die Aufhebung dieser Störung folgt einem logischen Prinzip und wird vom Gesetz gedeckt. Die Wirkung eines starken Gesetzes in einer Republik anstelle einer herrschaftlichen Fürstenwillkür kann man sicherlich auch als eine Spiegelung der Wünsche einer neuzeitlichen Gesellschaft sehen.

### Stadt der Träume

Die Vorherrschaft auf See, die auf einer militärischen Vormachtstellung beruhte, war ein weiterer

Traum, welcher seit 1588 für England in greifbare Nähe gerückt war. Auch wenn in *Othello* das Militärische nur den Rahmen für die Handlung gibt, zeigt es deutlich den Ursprung für die Macht Venedigs. Die Führungspositionen sind nach Kompetenz und Effizienz vergeben – die sozialen Barrieren der Zivilgesellschaft können dadurch beim Militär durchbrochen werden. Die Macht eines solchen Kadets wird bereits in Shakespeares *Heinrich V* demonstriert.

Venedig ist aber nicht nur die Stadt des Geldes, sondern auch das Zentrum der internationalen Politik. In Venedig treffen sich nicht nur die Händler, sondern auch die Diplomaten, da der internationale Handel nicht nur Güter, sondern auch Informationen und Nachrichten befördert. Somit ist Venedig der Dreh- und Angelpunkt der Politik Europas und dadurch prädestiniert als Schauplatz für das an Hofintrigen gewöhnte englische Publikum.

**„Venedig [...] ein fiktionaler Ort, der als Symbol oder als Chiffre fungiert.“**

Die Attraktivität Venedigs erklärt sich somit dadurch, dass es als Projektionsfläche für die eigenen Wünsche und Erwartungen dient, für die Sehnsucht nach Wohlstand, Kultur und der Raffinesse der High Society. Venedig dient daher als ein fiktionaler Ort, der als Symbol oder als Chiffre fungiert. Als ein solches Symbol ist es transponierbar in die verschiedenen Zeit-Epochen. Diese Symbolhaftigkeit verschafft den Stücken Shakespeares die Zeitlosigkeit und universelle Lesbarkeit.

Im Elisabethanischen England verkörpert Venedig das Bild der Macht, des Reichtums und der ‚modernen‘ Denkweise. Zu anderen Zeiten wäre dies ein ‚London‘ oder ein ‚New York‘ gewesen. Shakespeare bezieht sich also nicht auf den realen Ort, sondern auf das fiktionale Konstrukt, das Symbol eines zeitgenössischen Machtzentrums, um die Illusion des Theaters auf der Bühne glaubwürdig und lebendig werden zu lassen. Und damit transportiert er diese Ideen, verbunden mit den Handlungen aus seiner Imagination über die Bühne in die Imagination seiner Zuschauer. ■

# Shakespeare gegen den Strich gebürstet

## *Gedanken zum „Regietheater“*

Norbert Greiner



Der Streit über die Frage, wie Shakespeare heute zu inszenieren sei, wird nicht zwischen Kennern und Banausen, nicht zwischen Philologen und Künstlern, nicht zwischen Reaktionären und Avantgardisten ausgetragen. Nein, dieser Streit trennt die Kreise von Berufenen und Unberufenen gleichermaßen. Er bestimmt die theaterästhetischen Diskurse ebenso wie er die Erwägungen leitet, welche Rolle das Theater in einem von neuen Medien bestimmten Kulturraum spielen kann und soll. Unübersehbar ist, dass eine auf den überlieferten Text gerichtete Gedächtnispflege in den zurückliegenden Jahrzehnten durch Regiekonzepte abgelöst wurde, die den Shakespearetext zu aktualisieren bestrebt sind und ihn dabei bisweilen radikal verändern. Das heißt dann: kürzen, umschreiben, mit anderen Textversatzstücken collagieren und ihn sprachlich und szenisch provozierend vulgarisieren, oft bis über die Grenzen des so genannten guten Geschmacks hinaus.

### **Traditionalisten vs. Neuerer**

Die Traditionalisten werfen den Regisseuren dann „Verrat“ am Text vor, dem die Treue gehalten werden müsse. Ihnen geht es darum, die Autorenintention zu respektieren, statt den Text zu aktualisieren. Alles andere, so der Vorwurf, sei eine Respektlosigkeit gegenüber dem Autor, dessen Werk und der kulturellen Tradition, die die Eminenz dieses Werkes jenseits kurzlebiger geistiger Trends ja gerade belegt habe. Kurz: Gefordert wird ein „zentripetales“ Verstehen und Ausdeuten des Textes, das den Zuschauer in den ästhetisch-historischen Kontext

von dessen Entstehungszeit versetzt. Die Gallionsfiguren des Regietheaters hingegen registrieren mit Verachtung das krampfhafte Bemühen, die Patina eines bildungsbürgerlichen Theaters zu bewahren und die aus Shakespeares Texten auch auf die heutige Zeit wirkende geistige Dynamik zu leugnen. Ihnen erscheint Shakespeares Text als eine unvergleichliche Projektionsfläche für unsere heutigen Befindlichkeiten. Mit anderen Worten: Gefordert wird ein „zentrifugales“ Verstehen und Ausdeuten, das den Text darauf hin befragt, was er für die heutigen Zuschauer bedeuten könne. Um dies zu leisten, müssen eingespielte Lesarten aufgebrochen und ein neues Sehen geschärft werden, was vermutlich nur mit einem radikal neuen Zeichenrepertoire gelingt – und den Zuschauern dann oft genug als Provokation erscheint. Aber darin liegt nun einmal seit jeher die spezifische poetische Intelligenz des Theaters und der Literatur.

*„kürzen, umschreiben, [...] collagieren und [...] provozierend vulgarisieren“*

Für beide Positionen gibt es gute Argumente. Für die Erneuerer spricht derzeit einiges. In den gegenwärtigen poetischen Diskursen würde niemand von einer Autorintention oder gar von einer stabilen Textdeutung zu reden wagen. Die Bedeutung eines Textes ist nichts anderes als die Summe aller Auslegungen, die dieser ermöglicht hat und noch veranlassen wird. Jede Textauslegung, im akademischen Diskurs wie auf dem Theater, gibt die Erkenntnis horizonte ihrer Zeit wieder und ist also zwangsläufig relativ. Seitdem Shakespeare auf deutschen Bühnen gespielt wird, wurde er bearbeitet, in jenen Zeiten, die unseren vertrauten „deutschen“ Shakes-

peare hervorgebracht haben, am allermeisten. Und selbst was wir für Shakespeares englischen Text halten, ist nichts anderes als das editionshistorische Konstrukt von Gelehrten plus die sich mit jeder Editionstheorie wandelnde Textgestalt.

### Ein Theater für heute

Shakespeares *Hamlet*, ungekürzt in einer der akzeptierten Editionsfassungen gespielt, ist in der elisabethanischen Aufführungspraxis gar nicht vorstellbar. Allein die Aufführungsdauer würde jedes Publikum überfordern. Und wenn wir uns anschauen, wie Shakespeare seine zahlreichen Quellentexte bearbeitete, können wir uns leicht vorstellen, was er selbst unter Respekt vor den Texten anderer verstand. Wir messen ihn deshalb auch nicht am Ausmaß seiner Zitierungen, Auslassungen und Veränderungen, nicht einmal daran, welche anderen Dramatiker in welchem Ausmaß an seinen Texten mitgeschrieben haben könnten, sondern allein am Ergebnis. Dasselbe sollten wir auch mit unseren heutigen Inszenierungen tun. Wir dürfen gewiss sein, dass Shakespeare sich über jede Inszenierung freuen würde, die seinen Vorlagen dadurch Respekt bezeugt, dass sie intellektuell spannendes und zugleich kurzweiliges Theater bietet. Dann stellt sich auch nicht mehr die Frage, wie weit man gehen darf. Dann stellt sich vielmehr die Frage, was durch eine wie weit auch immer gehende Inszenierung erreicht wird. Das ist keine Frage der Texttreue, sondern der Qualität. Und bei näherem Hinschauen wird sich vielleicht zeigen, dass die Frage nach der Qualität letztlich die einzig sinnvolle Form der Treue ist.

Bei dieser Frage komme ich zu einem eindeutigen Ergebnis. Bei allen Ärgernissen, die die Auswüchse des Regietheaters hervorgebracht haben, darf es doch für sich beanspruchen, einen neuen Blick auf Shakespeares Texte geworfen und den Dramen neue Bedeutungsdimensionen hinzugewonnen zu haben. Das Ärgernis der Provokation, der Skandal des Tabubruchs im gezeigten Bild und im geschredderten Text hat uns eine ästhetische Perspektive aufgenötigt, die ich als Gewinn betrachte. Der Forderung nach Neuem, nach Aufregendem, ist in vielen Fällen vom Theater eingelöst worden. Für mich zeigt sich in den hervorragenden Inszenierungen der letzten 25 Jahre ein Glanz über gutem, spannend, aufregendem Theater.

---

„nichts anderes als das  
editionshistorische  
Konstrukt von Gelehrten“

---

Viel Respektlosigkeit ist da zu erkennen, sicherlich, aber es ist keine Respektlosigkeit gegenüber Shakespeare, sie ist vielmehr gegen die „bewahrenden“ Zuschauererwartungen gerichtet.

Vor allem ist zu erkennen, wie sich aus den gelungenen und misslungenen Anläufen für viele Dramen doch ein Interpretationsprofil ergibt, das neben den uns lieb gewordenen Interpretationen ein anderes, ein neues Bild anbietet, eines, das uns zur Stellungnahme zwingt. Ob es die Auslotung des politischen Raumes und der Instrumente politischer Machtnahme ist oder die in diesem Raum sich einstellenden neuen Blicke auf Opfer, Täter und die Schuldverstrickung eines jeden Handelnden, der aus gesinnungsethischen Motiven fast zum Terroristen mutiert wie im *Hamlet*; oder ob es die prekäre Psychologie der Stigmatisierung und Ausgrenzung des Fremden und Anderen ist und die Instrumentalisierung der Affekte in strategischen Auseinandersetzungen wie im *Othello*; oder auch die Abwägung der „Kollateralschäden“ protagonistischer Handlungswut – alles das sind die Fragen, die sich aus der teils intelligenten und kreativ-frechen, teils aus der provokant-verletzenden, die Schamgrenzen bewusst übertretenden Theaterarbeit der derzeitigen Shakespeare-Aneignung ergeben haben. Dieses Theater trifft die Diskurse unserer Zeit, und ihm gelingt die Erkundung unserer Befindlichkeit anhand der von Shakespeare gestellten Fragen auf eine teils beunruhigende, teils erhellende Weise. Mehr wollen wir vom Theater doch gar nicht erwarten. Es hätte gewiss Shakespeares Zustimmung gefunden.

### Unsere Zeit auf der Bühne

Shakespeare hat stets als Projektionsfläche für europäische, ja, weltweite Selbstentwürfe gedient. Das liegt vermutlich daran, dass er darauf verzichtet, uns Antworten aufzunötigen, sondern nur die richtigen, die bedrängenden Fragen stellt. Seine Figurenkonstellationen weisen auf konkurrierende Deutungsansprüche hin, auf Dilemmata, auf die Paradoxien von Konfliktlagen und geistigen Konstellationen, auf eine Zeit, die das Alte hinter sich lässt und dennoch davon bestimmt wird, die das Neue in den Blick nimmt, ohne ahnen zu können, wohin es führen wird. In diesem Aggregatzustand der Shakespeareschen Partitur, die Aktualisierungen geradezu einzufordern scheint, ist meiner Überzeugung nach der jahrhundertelange Erfolg Shakespeares

---

„einen neuen Blick auf  
Shakespeares Texte“

---

auf den europäischen Bühnen begründet. Der Dramatiker verzichtet auf Deutungshoheit und schafft stattdessen einen szenischen Verhandlungsraum für diese Fragen. Und er „schafft“ Menschen, nicht nur einfache Ideenträger, deren Faszinationskraft mit der Aktualität der Ideen verblassen müsste. Dadurch finden wir in seinen Fragen unsere heutigen Besessenheiten wieder, können immer wieder die Shakespeareschen Parabeln auf eine neue, heutige Situation umschreiben. Nicht, weil sein Text heilig gesprochen wurde, ist er wichtig, sondern weil er uns einlädt, ihn zu demontieren, ihn zu desakralisieren, zu enthaupten, entstellen, verrenken, auf den Kopf zu stellen: Shakespeare beweist seine Größe, weil er offenbar in den kühnsten Entstellungen seiner Texte noch mehr zu bieten hat, als jeder Nachgeborene. Das ist doch die respektvollste und würdigste Verehrung.

### „Dieses Theater trifft die Diskurse unserer Zeit“

Etwas Weiteres kommt hinzu. Die Bühne des Regietheaters macht sich als Bühne erkennbar. Das erklärt einen auffälligen Trend der Bühnengestaltung von Wien bis Hamburg, von Zürich bis Berlin: Die Kulisse ist abgeschafft, man spielt auf leerer Bühne, oder auf einer Bretterbühne auf der Bühne, mal schräg, mal sich drehend, mal als ausgestellter Guckkasten, oft nur vor sichtbarer Brandmauer oder einer multifunktionalen, beweglichen Wand. Das Theater macht sich sichtbar und stellt sich damit auch zur Disposition, seine Präsentationsform verwandelt sich in eine Partizipationsform: Aus der bürgerlichen Schaubühne, die die Welt präsentiert und erklärt, ist ein Verhandlungsort geworden (ganz wie zu Shakespeares Zeit), der seiner Natur gemäß nicht nur ästhetische Zwecke verfolgt.

Wir erleben derzeit eine Selbstreflexion des Theaters auf seine Bestimmung. Aus der moralischen Anstalt ist ein Spielbetrieb geworden (im guten Sinn des Wortes Spiel), in dem nicht ein verbindlicher Sinn aufgenötigt, sondern in der Transparentmachung

des Spiels die „spielerische“ Natur von Sinnhaftigkeit, also ihr Konstruktionscharakter sinnfällig wird. Das *Pathos* ist durch *Bathos* ersetzt, um den Schein einer stabilen Verbindlichkeit zu unterlaufen. Die Sinnangebote platzen wie Seifenblasen. Diese, die Seifenblase, wird zum Sinnbild unserer Sinnkonstruktionen. Der dekonstruktive und damit oft genug der destruktive Gestus wird zum neuen Blick auf die Welt. Ganz gleich, ob wir das verabscheuen oder interessant finden: Es spiegeln sich darin nicht

mehr und nicht weniger als die intellektuellen Tendenzen unserer Zeit.

### Scharlatanerie

Gewiss, provozierend ist diese szenische Kunst, die uns zu verdeutlichen versucht, dass wir uns unsere kulturelle Selbstgewissheit oft aus reiner geistiger Behäbigkeit bewahren. Wenn sie uns zwingt, uns auf andere Blicke einzulassen, die von Shakespeare veranlasst, aber nicht mehr vollständig in seinen symbolischen Ausdrucksformen vermittelt sind, warum dann nicht gelegentlich mit seinen Texten spielen, sie zertrümmern, szenisch ergänzen, das Respektlose ausprobieren? Shakespeare, da bin ich sicher, wäre der letzte, der etwas dagegen einwenden würde. Wir sollten uns nur davor hüten zu glauben, dass wir es besser könnten als er. Respekt vor Shakespeare zeigt sich in der Haltung, die wir ihm gegenüber einnehmen,

nicht in den Mitteln, die wir dabei wählen.

### „Sinnangebote platzen wie Seifenblasen“

Wenn wir uns aber hochmütig über ihn erheben und in seinen Werken nur noch einen „Schrottwert“ erkennen, wie Frank Castorf es 1989 im Programmheft seines Kölner *Hamlet* proklamierte, oder ihn „nur noch langweilig“ finden, wie der viel gepriesene Michael Thalheimer anlässlich seiner *Hamlet*-Inszenierung am Thalia Theater verkündete, dann



haben wir Shakespeare aufgegeben und verwässern seine ästhetische Substanz. Dann schlägt der Glanz des Regietheater um in erbarmungswürdiges Elend.

Wenn das Theater sich seiner eigentlichen Aufgabe, uns eine Geschichte zu erzählen, in der wir uns wiedererkennen, verweigert und stattdessen die trickreiche Sprache des subtil oder frech agierenden subversiven Theaters zu einer Klamottenkiste genialischer Regieeinfälle und frecher Späße erniedrigt, dann wird aus Theater Klamauk. Und wir wissen: Klamauk lässt sich gut verkaufen und findet immer seine Zuschauer. Dann aber wäre dem Theater trotz seiner gleißenden Performanzfülle die Sprache abhandengekommen - und das wäre das Verbrechen an Shakespeare.

Das Problem scheint mir weder die Freiheit noch die Frechheit zu sein, nicht der mangelnde Respekt, wovor auch immer. Was wäre eine Kunst, die nur Respekt bezeugt? Nein, das Problem ist, dass sich das Regietheater überholt zu haben scheint. Das Theater tut das Gegenteil des eben Ausgeführten, wenn die Suche nach einem kulturellen oder politischen Auftrag und nach den dafür angemessenen Theateridiomen nicht mehr zur Selbstreflexion des Theaters führt, sondern mit bloßem, oft egomanem, Spiel nur dieses Spiel als den neuen Zweck des Theaters behauptet. Es bleibt dann zwar das Zeichenrepertoire des Regietheaters, es bleibt, was einmal der neue Blick war. Nur geht dieser Blick ins Leere und gewinnt die Illusion des Kurzweiligen durch die Anhäufung immer nur neuer Gags oder sinnlicher Reize. Wenn man ein trendig gewordenes Repertoire von szenischen Zeichen einfach fortsetzt, ohne zu fragen, was diese Zeichen bezeichnen sollen, dann vergewaltigt man die Zeichen. Dann wird aus dem Revolutionären das Epigonale, dann ist das Regietheater von dem Geist verlassen, der es geboren hat.

### Teil der Spaßkultur

Das wäre das Gegenteil der intellektuellen Provokation; das ist das Gegenteil eines neuen Blicks, das Gegenteil eines neuen Theateridioms. Es ist nur noch Vervielfältigung im Dienst einer Kulturindustrie. Indem das Regietheater sich gedankenlos fortsetzt, gibt es sich eigentlich auf. Und wenn ich die derzeitigen Trends richtig deute, ist es genau dort gelandet, wo es seinerzeit nicht mehr sein wollte: in der Selbstgefälligkeit des Bekannten. Es prostituiert sich als Teil einer Spaßkultur, indem es sich von den Profiteuren der Spaßkultur vereinnahmen lässt. Das Regietheater in dieser Fassung ist Bestandteil einer

Event-Kultur geworden und insofern in der geistigen Substanz von Butterfahrten ins Grüne nicht wesentlich unterschieden.

Es ist schlimm genug, und übrigens unsäglich langweilig, wenn

### „Teil einer Spaßkultur“

sich Gag auf Gag reiht wie in den Zirkusnummern, ohne dass erkennbar wird, wohin das führen soll. Schlimmer noch ist aber, dass es so viele Gags und Späße und lustige Frechheiten landauf, landab gar nicht geben kann, wie allabendlich in Deutschland Theater gespielt wird. So verfestigen sich Aufmerksamkeit heischende Regieeinfälle zu Topoi und halten sich über Jahre hinweg auf der Bühne. Durch die Verfestigung zum Topos verflüchtigt sich aber die Originalität des Erstbildes. Beim dritten oder fünften Mal ist es nicht mehr zu ertragen. Auch das ist eine Form von Kulturindustrie, die den provozierenden 'neuen Blick' trübt, indem sie ihn vervielfältigt. Es erstaunt die Beiläufigkeit, mit der sich diese Event-Kultur reproduziert.

Lassen wir uns also vom Vater des Regietheaters leiten. Peter Zadek, kein Traditionalist, gibt im Jahr 2000 ein Interview: „Als ich klein war, hatte ich viele Einfälle; heute denke ich, man muss einfach die Geschichte erzählen. Das Tolle dabei ist, wieviel Spaß es macht, wenn man es richtig macht. Man muss jemanden finden wie Angela Winkler, eine große Persönlichkeit.“ Zadek, der Bilderstürmer, setzt auf große Persönlichkeiten, die die Kunst ernst nehmen, auf die Kunst des Erzählens und Zeigens. Die Frage, was erlaubt ist, stellt sich dann nicht. Denn alles ist erlaubt, was diesem Ziel dient. ■



## Cast

Othello	Jana Stüven
Iago	Nick Plummer
Desdemona	Lisa Feller
Cassio	Simon Deggim
Emilia	Arja Sharma

Roderigo	Steven Montero
Montano/Lodovico	Clara Kasten
Bianca	Gesa Penthin
Brabantio	Yannick Klinkhart
Duke/Gratiano	David Rothmaier

## Crew

<b>Director</b>	Jasper Koch
<b>Assistant Directors</b>	Ivana Sokola Nicola Hommerding
<b>Language Coaching</b>	Jocasta Godlieb
<b>Producer</b>	Svenja Baumann
<b>Assistant Producer</b>	Lisa Voermann
<b>Stage</b>	Thomas Gimpel
<b>Costume</b>	Olivia Schwenk Marina Schünemann Marleen Jalas
<b>Lighting</b>	Björn Mahrt Tim Christensen
<b>Make Up</b>	Lucia Haußleiter
<b>Photos</b>	G2 Baraniak
<b>Poster</b>	Friedrich Art
<b>Trailer</b>	Thomas Gimpel
<b>PR</b>	Svenja Baumann Thomas Gimpel
<b>Prompt</b>	Carolin Gärtner Magaret Metzler Katharina van Bronswijk
<b>Stage Management</b>	Annika Gosset Vanessa Senger

### Front of House

Svenja Baumann  
Julia Siebrecht  
Edward Harkess  
Ryan Stark  
David Heuberg  
Lisa Voermann  
Thomas Gimpel  
Amir Eid  
Marc Borchert  
Magaret Metzler

### Editors-in-Chief

Brigitte Wulf  
Günter Daubenmerkl

### Editors

Jasper Koch  
Stefan Schenk-Haupt  
Maria Juko  
Kathrin Friedrich  
Svenja Baumann  
Leonhard C. Guenter  
Günter Daubenmerkl  
Claudia Heuer  
Madeleine Lange  
Tim Gehlert  
Norbert Greiner

### Layout

Paula Keller

### Production Baby

Largo Charles

### Special Thanks

Benedikt Werth, Steffen Baraniak, Ole Friedrich, Ute Berns, Johanna Heinemeier, Reza Sadegh, Peter Kwiotek, Serviceteam Philturm, Kalliope Universitätstheater, Savoy Filmtheater, Uni Film, Abaton Kino, HAW Hamburg und alle Helfer, die sich erst nach dem Drucktermin entpuppt haben!

### Special Thanks by the Director:

„Besonderer Dank an alle, die sich über die Jahre meine Idee für Othello angehört haben und an Svenja, dafür dass ich sie jetzt endlich verwirklichen kann.“