



**Probenfoto**

**WAS IHR WOLLT**  
von William Shakespeare

Jan Gerrit Brüggemann, Janek Biedermann, Max Rohland, Alexander Wilß und Eva Brunner

FOTO Tobias Kreft



# Was ihr wollt

von William Shakespeare  
aus dem Englischen von Thomas Brasch

**Premiere** 03.09.2022 / 19:30 Uhr im Großen Haus

**Dauer** ca. 130 Minuten, eine Pause  
**Aufführungsrechte** Suhrkamp Verlag AG Berlin.

## // BESETZUNG

**Orsino** Gregor Weisgerber

**Curio** Janek Biedermann

**Viola** Claudia Sutter

**Steuermann, Offizier** Felix Steinhardt

**Sir Toby Rülps** Alexander Wilß

**Sir Andrew Leichenwang** Max Rohland

**Olivia** Kirsten Potthoff

**Maria** Eva Brunner

**Malvolio** Jan Gerrit Brüggemann

**Sebastian** Kai Benno Vos, Lennart Hillmann

**Antonio** David Lukowczyk

**Pfarrer** Manfred Schlaffer

**Soldat** Jörg Ellerbrok, Jan Fieseler, Tobias Forth, Ulli Griegoleit

**Regie** Katharina Kreuzhage / **Bühne & Kostüme** Arianne Scherpf / **Vocal Coach** Peter Stolle / **Dramaturgie** Daniel Thierjung / **Dramaturgieassistent** Lena Kern / **Regieassistent** Eva Collura & Helena Niehaus / **Regiehospitant** Hannah Wolfhagen / **Soufflage** Hermann Holstein / **Inspizienz** Robert Häselbarth / **Technischer Leiter** Klaus Herrmann / **Bühnenmeister** Fabian Köhler / **Beleuchtungsmeister** Marcus Krömer / **Betreuung Licht** Georg Rolle / **Ton & Video** Tim Klöpfer & Till Herrlich-Petry / **Requisite** Annette Seidel-Rohlf & Sona Ahmadnia / **Leitung Kostümabteilung** Edith Menke / **Maske** Ulla Bohnbeck

Anfertigung der Kostüme und Dekorationen in den Werkstätten des Theater Paderborn.

## // Inhalt

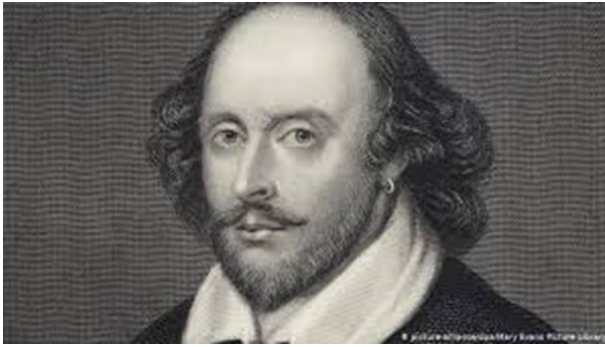
---

Ein Mann verliebt sich in seine Nachbarin. Doch sie, die schöne Olivia, reagiert abweisend auf das heftige Werben. In seiner Verzweiflung schickt der Mann, nennen wir ihn Orsino, einen jungen Diener als Liebesboten – wieder und wieder. Doch der junge Mann, der Liebesbote, ist nicht wirklich ein junger Mann. Er trägt zwar Männerkleider, aber ist eine Frau, Viola. Viola nennt sich Cesario, um ihre wahre Identität zu verschleiern. Halb Mann, halb Frau, überbringt Viola / Cesario die heißen Liebesschwüre des Orsino – und Olivia ist hingerissen! Sie verfällt in Sekundenschnelle der androgynen Erscheinung des Cesario. Nicht in Orsino verliebt sie sich, sondern in seinen Boten. Doch damit nicht genug: Genauso schnell, wie sich Olivia in Cesario verliebt hat, ist Viola ihrem Herrn Orsino verfallen. Sie wird geschüttelt von Eifersucht, wenn sie seine Leidenschaft für die schöne Nachbarin in liebevolle Worte fassen muss.

Eine völlig verwickelte Geschichte also – die nur ein Meister wie William Shakespeare wieder entknoten kann.

## // William Shakespeare

---



„Nach Gott hat Shakespeare am meisten geschaffen.“ Diesen Satz sprach Alexandre Dumas, selbst ein sehr produktiver Mann, mit der Geste der Entwaffnung: Man kann diesen Engländer nicht übertreffen. Tatsächlich hat Shakespeare uns die vitalsten, tiefsten und abgründigsten Theaterfiguren der

Weltliteratur hinterlassen: Othello, Jago, Julia, Hamlet, Lear, Shylock, Viola, Richard III., Falstaff, Prospero und unzählige andere. Von Shakespeares Leben weiß man wenig, und so sind seine Figuren (und alle Schauspieler) seine wahren Nachfahren und Meldereiter – sie leben in seinem Namen weiter.

Der Literaturwissenschaftler Harold Bloom, liegt vielleicht nicht ganz falsch, wenn er sagt, dass Shakespeare jener Mann sei, der den modernen Menschen erst „erfunden“ habe: „Shakespeare wird immerfort uns erklären [...]. Seine Dramen sind größer und mächtiger als mein Bewusstsein, und sie lesen mich besser als ich sie.“

Shakespeare hat die Dramenwerke, Erzählungen, Mythen, die er vorfand, weidlich verarbeitet: die Stücke seiner Zeitgenossen, die Werke der Griechen und Römer, Volksbücher und Chroniken. Aber die Stoffe und Figuren erlangten unter seiner Hand eine Qualität, die man nur mit Universalität bezeichnen kann: Sie verloren ihre örtliche und zeitliche Beschränkung. Pralle, störrische Komplexität, ein über jeden dramatischen Plan hinausschießender, zweckfreier Lebensübermut prägen ihr Wesen.

Einstmals waren Theaterfiguren in ihrem Denken und Handeln auf Gott bezogen, vor ihm bewährten sie sich, vor ihm versagten sie. In der protestantischen Shakespeare-Zeit änderte sich das: Die Figuren, die nun die Bühne betraten, maßen sich untereinander, und sie suchten nicht mehr Gott, sondern ihren ureigenen Lebenssinn. Sie wandelten sich andauernd, sagt Bloom, da sie sich selbst beim Reden belauschten und also neu begriffen: „Selbstbelauschung ist ihr Königsweg zur Individuation.“

In welcher Luft entstand Shakespeare? William wurde in Stratford-upon-Avon geboren, vermutlich am 23. April 1564. Er war das zweite Kind von John Shakespeare und Mary Arden. Seine ältere Schwester starb als Säugling, und so trug „Will“ die Last und genoss die Privilegien eines Erstgeborenen. Sein Leben war, wie das jedes Zeitgenossen, in steter Gefahr. Drei Monate nach seiner Geburt brach die Pest aus. Zu normalen Zeiten lag die Kindersterblichkeit bei 16 Prozent, nun starben zwei Drittel. England war im 16. Jahrhundert ein durch Krankheiten entvölkertes Land, seine Einwohnerzahl lag bei drei bis fünf Millionen Menschen, sie war viel geringer als etwa im 13. Jahrhundert. Shakespeares allergrößte Leistung, so schreibt einer seiner Biografen, Bill Bryson, sei nicht der Hamlet, sondern die Tatsache, dass er sein erstes Lebensjahr überstand.

Vermutlich – Beweise gibt es nicht – hat William die Grammar School von Stratford besucht, deren Fachwerkgebäude noch heute in der Church Street steht und jetzt als Wohnhaus dient. Der Unterricht war hart, er dauerte von sechs Uhr früh bis fünf Uhr nachmittags, er erfolgte unter der Androhung und Exekution von Gewalt, und in seinem Mittelpunkt stand der Drill des Lateinischen. In dieser strengen Schule könnte Shakespeare den Genuss entdeckt haben, den es bedeutet, mit Wörtern zu spielen.

Wills Wortschatz ist gewaltig, diesem Mann verdankt die englische Sprache unzählige neue Ausdrücke.

[...]

Als Shakespeare 19 war, kam seine Tochter Susanna zur Welt, zwei Jahre später folgten die Zwillinge Judith und Hamnet. Und dann, wir wissen nicht, wie und wann, ging Shakespeare nach London und ließ seine Familie in Stratford zurück. Wir wissen ohnehin wenig von seinem Leben. Über keinen Dichter wurde mehr geschrieben als über ihn, aber kaum einer ist so mysteriös. Eine Million Wörter an dramatischem und lyrischem Text sind von ihm überliefert, aber nur 14 mutmaßlich in seiner Handschrift geschriebene Wörter wurden je gefunden. Und auch in seinen Dramen spricht ja nicht Shakespeare, es sprechen seine Figuren. Deren Text ergibt eine schier unfassbare Dissonanz. Unmittelbar, so steht zu vermuten, hören wir Shakespeare nur dann „sprechen“, wenn wir Shakespeares Sonette lesen – sie richten sich an einen Mann, den er wohl insgeheim geliebt hat.

Aber zurück zu Will, dem Dramatiker – er ist auf dem Weg in die Metropole, auf dem Weg zu seinem Publikum. London war im 16. Jahrhundert eine der prächtigsten und finstersten Städte. 200.000 Menschen lebten hier, nur Neapel und Paris waren größer. Die Seefahrer brachten Luxuswaren und Krankheiten aus aller Herren Länder, die Pest war nie völlig zu besiegen, und wenn sie ausbrach, wurden Menschenansammlungen aller Art (auch Theatervorstellungen) sofort untersagt.

Das unerbittlich Theaterhafte des Londoner Lebens ist in Shakespeares Werk enthalten. Seine Welt ist blutrünstig, und seine Figuren sind prall von Witz, Neugier und Anmaßung, als wüssten sie, wie begrenzt ihre Zeit ist. Sie leben auf eigene Rechnung und in eigener Verantwortung. Sie sind auf der Hut wie Tiere, die mit Angriffen rechnen. Ihre Welt, um Hamlet zu zitieren, ist aus den Fugen. Der Anglist Klaus Reichert hat einen pragmatischen Grund für den Selbstbehauptungsübermut dieser Figuren genannt. Shakespeare hatte ein äußerst amorphes Volk zu unterhalten. Sein Publikum bestand aus den „Gründlingen“ (Handwerkern, Lehrlingen) auf den billigen Plätzen und den Bürgern und Edelleuten auf den Galerien und Rängen. Um sie alle zu fesseln, arbeitete Shakespeare mit wirkungsvollen Mitteln: Überdruck und Überwältigung. Er feuerte ganze Breitseiten an „Material“ aufs zuhörende Volk ab, sodass er sie alle erwischte, die einfachen Leute, die begierig die Zote, die Kriminalhandlung, den grellen Spaß aufschnappten, und den feinen Mann, der die vertrackte Sprache und die philosophische Essenz genoss. Voltaire, ans Gleichmaß des französischen Dramas gewöhnt, fand diese Methode indiskutabel; er verglich Shakespeare mit einem „betrunkenen Wilden“. Herder hingegen, im Namen vieler deutscher Dichter, nannte Shakespeare den „Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen“.

Im London des 16. und 17. Jahrhunderts war Theater keine kultische oder politische Handlung mehr, wie es im alten Griechenland der Fall gewesen war, es gab keine Polis, die mit Theaterspielen auf ein Ziel eingeschworen werden konnte. Es herrschte die elisabethanische Gesellschaft, und sie war unerbittlich hierarchisch. Wer seine gesellschaftliche Stufe verließ oder auch nur frech hinaufblickte in höhere Sphären, wurde fauchend zurückgescheucht und bestraft. Noch in der Vollstreckung der Todesstrafe tobte der Furor der Distinktion: Die Elite wurde enthauptet, das einfache Volk gehängt.

Theater war ein hartes und lukratives Geschäft. Es war von der Zensur bedroht, deren Zwängen Shakespeare allerdings mit Mitteln entkam, die keiner je wieder so grandios angewendet hat: Das obszöne Wortspiel, die Metapher, die Verschachtelungstechnik des „Spiels im Spiel“ öffneten ihm Freiheiten, die es im öffentlichen Leben eigentlich

nicht gab. Er war, auf engstem semantischem Raum, ein Entfesselungskünstler der verbotenen Wahrheiten. Die Ambiguität seiner Texte bewirkt, dass sie sozusagen hinter dem Rücken der Leser bis heute ihr eigenes Leben führen: Mit jeder Lektüre entdeckt man neue Feinheiten; seine Dialoge stülpen beim Wiederlesen, wie Kippfiguren, ihren Sinn immer wieder um.

Die Theatertruppen waren klein, und so spielte jeder Schauspieler mehrere Rollen pro Aufführung und musste sich immerzu umkostümieren. Da Papier teuer war, kannte kein Schauspieler den gesamten Stücktext, jeder besaß nur die Fetzen, auf denen seine Szenen fixiert waren – so wurde auch verhindert, dass ein Stück geklaut, also von konkurrierenden Schauspielertruppen übernommen wurde. Die Folge dieser Zettelwirtschaft war, dass manche Schauspieler das Stück, in dem sie spielten, selbst nicht durchschauten, sondern wie Halbfremde darin herumirrten. Es gab auch kein Bühnenbild, und Frauenrollen wurden von Männern und Knaben gespielt, kurzum: Das Theater war ohne die wohlwollende Imagination des Publikums undenkbar.

Shakespeares Stücke sind voller Ortswechsel, aber die Bühne ist leer, und sie wird überspannt von einem hellen Nachmittagshimmel. Alle Schauplätze und Wetterlagen, alle räumlich-zeitlichen Verwandlungen werden rhetorisch hergestellt und beglaubigt. Shakespeares Figuren holen im Monolog ihre Welt auf die leere Bühne, und das erklärt die Wucht, die Vitalität selbst der kleinsten Rollen: Jede Gestalt, so könnte man sagen, schlägt wie ein eigensinniger Blitz in die Bühnenverhältnisse ein. Anders hätte sie sich auch keine Aufmerksamkeit verschafft. Denn das Globe Theatre war, nach heutigen Maßstäben, riesig: Es fasste 2000 Zuschauer.

In der großen Zeit des elisabethanischen Theaters (sie endete mit der Schließung aller Bühnen durch die Puritaner 1642) hatten die Aufführungen in London schätzungsweise rund 50 Millionen Zuschauer.

*Quelle: <https://www.zeit.de/2014/16/shakespeare-der-groesste>*



**Probenfoto**  
**WAS IHR WOLLT**  
von William Shakespeare  
Kirsten Potthoff, Eva Brunner und Claudia Sutter (v. l.)  
FOTO Tobias Kreft



## // Die Sprache der Liebe in Shakespeares Komödien

---

Liebesschwermut wird als vehementes Gefühl in der elisabethanischen Psychologie überwiegend negativ gedeutet, da der Mensch an ihr zugrunde gehen könne. Andererseits erkennen gerade die Liebenden bei Shakespeare in der Liebesschwermut des Geliebten die Aufrichtigkeit der Gefühle, weshalb diese dann auch positiv gewertet wird. Ob die Liebe als Leid, als Laster, als Krankheit dargestellt wird, hängt dabei davon ab, ob jemand seine Liebe als Leiden stilisieren will wie der idealisierende Liebende oder die wahre Pein mit dem Vorwand einer anderen Krankheit kaschieren will wie der rationale Liebende. Während der rein sinnliche Liebende keine Ambitionen hat, Gefühle vorzugeben, werden vom idealisierenden Liebenden Formen der Liebes- Schwermut imitiert.

Burton beschreibt Symptome der Liebesschwermut wie Blässe, Dürre und Trockenheit des Körpers. Die Augen lägen tief in ihren Höhlen. Das Opfer leide an Anorexie und Schlaflosigkeit und fühle eine Trauer und einen Kummer, der zu Zittern aber auch Seufzen, und innerer Unruhe führe. Außerdem erkenne man eine Vernachlässigung des Körpers z.B. in der Kleidung. Dies entspricht Rosalinds Beschreibung der Liebesschwermut in III, ii, 356- 366, deren Merkmale sie treffend mit *careless desolation* zusammenfasst. Die Liebesschwermut bei Shakespeares Liebenden äußert sich dabei in einer vorgegebenen und einer 'authentischen' Form von Liebesschwermut. 'Echte' Liebesschwermut geht einher mit der sprachlichen Darstellung von emotionaler Aufgewühltheit, bei Shakespeare zu erkennen an kurzen, einfachen Sätzen, unzusammenhängenden, elliptischen oder grammatisch fehlerhaften Formulierungen, die durch Satz- und Sinnfiguren getragen werden, die sprachliche Regelverletzungen suggerieren. Die *carelessness* des Schwermütigen wird damit sprachlich nachvollzogen. Besonders aber gilt der Schwermütige als nach in sich gekehrt und dementsprechend nicht kommunikationsfreudig, Wortkargheit ist ein wesentliches Merkmal. Stilisierte Liebesschwermut fällt dagegen durch zu kunstvolle und zu wohlüberlegte Beschreibung der Schwermut auf, die sich in komplexen Satzstrukturen und komplexen grammatikalischen Wendungen, ungewöhnlicher Wortwahl, ausgeklügelten Metaphern und einer Bevorzugung von Tropen verrät. Ein Beispiel wäre Orsinos Stilisierung der Liebesschwermut im ersten Akt im Vergleich zur echten Liebesschwermut im fünften Akt.

Wesentlich ist, dass sich diese Eloquenz nicht nur wiederum radikal von den Sprachhemmungen des wahrhaft Fühlenden absetzt, sondern dass diese Sprachhemmungen auch als Anzeichen von Liebesschwermut ausdrücklich postuliert werden. Ein phantasievolles Umschreiben der Leiden, eine ausführliche Lamentation erregt bei Shakespeare-Figuren den Verdacht, dass das persönliche Leiden mehr gilt als die Geliebte. Eine Entwicklung vom unerfahrenen, idealisierenden Liebenden zum rationalen Liebenden ist auch so durch einen Wandel der Sprache bei Shakespeare kenntlich gemacht. Orlando, Orsino und Claudio beginnen alle drei ihre Verliebtheit stilisiert zu beschreiben, um dann im Moment der echten Liebesschwermut zu einer nüchternen sprachlichen Darstellung ihrer Gefühle zu finden, die ihre Gefühle in ihrer Aufrichtigkeit nun glaubhaft erscheinen lässt. Claudios Liebesmelancholie erscheint dabei gerafft und kaum wahrnehmbar, so dass man ihn dadurch bis zum Ende des Stückes als ambivalente Figur wahrnimmt. Ein interessantes Beispiel ist Orlando, der erst eine Vorliebe entwickelt, Sonette über seine Liebe zu schreiben (III, ii, 84ff) und mit Ganymede darüber zu reden und zu beteuern, dass er *love-shaked* sei, ohne die Symptome der *love melancholy* tatsächlich vorweisen zu können (III, ii, 350ff), um dann plötzlich in Wortkargheit zu fallen als sein Bruder sich verlobt und Orlando das Gefühl



haben muss, dass ihm dieser Schritt, seine Rosalind tatsächlich auch zu heiraten, verwehrt bleibt.

Genaueres Augenmerk muss auch darauf verwendet werden, wie sich die Phase der Liebesschwermut von den anderen Phasen des Sichverliebens, der Werbung, der Liebeserklärung, der Verlobung sprachlich absetzt. Da bei der 'echten' Liebesschwermut die Intention der Überredung ebenso wenig gegeben ist wie die Ausführung eines Rituals, dagegen Wortkargheit und Zusammenhangslosigkeit der Rede vorherrschen sollen, muss schon allein die Unvollkommenheit der Sprache in dieser Phase, diese von den anderen sprachlich absetzen.

*Quelle: Biewer, Carolin: Die Sprache der Liebe in Shakespeares Komödien. Universitätsverlag Winter: Heidelberg 2006.*



**Probenfoto**

**WAS IHR WOLLT**

von William Shakespeare

Max Rohland, Alexander Wilß, Jan Gerrit Brüggemann, Janek Biedermann und Eva Brunner

Wilß (v. l.)

FOTO Tobias Kreft

## // Männlich, weiblich, was ihr wollt

---

Im elisabethanischen England gab es eine gesetzlich festgeschriebene Kleiderordnung, die vor allem darauf abzielte, die streng hierarchisch strukturierte gesellschaftliche Ordnung zu bewahren. Das Tragen von besonders wertvollen Stoffen und aufwendigen Kleidungsstücken etwa war dem Adel vorbehalten. Mode fungierte somit als äußeres Zeichen von Rang und Klassenzugehörigkeit, und ein Verstoß gegen die existierenden Regeln wurde als Vortäuschung falscher Tatsachen angesehen. Da Geschlecht in erster Linie eine soziale Kategorie war, wurden Frauen, die sich wie Männer kleideten, nicht etwa als sexuell abweichend im Sinne des 19. Jahrhunderts betrachtet. Der Skandal lag vor allem in der unerlaubten Aneignung von Privilegien, die ihnen als Frauen in einer streng patriarchalischen Gesellschaft nicht zustanden. Eindeutige Lesbarkeit von Zugehörigkeiten galt als unabdingbar für das Funktionieren des Soziallebens, und Gesetzesverstöße wurden mitunter hart bestraft. Aus Frankreich berichtet Montaigne gar von als Männer lebenden Frauen, die nach ihrer Entdeckung zum Tode verurteilt wurden. Solche Fälle sind, wie Stephen Greenblatt in seinem einflussreichen Aufsatz „Fiction and Friction“ schreibt, als „Schattengeschichten“ etwa in „Was ihr wollt“ zwischen den Zeilen präsent: Was wäre passiert, wenn Violas Tarnung aufgefliegen wäre? Was, wenn Olivia und Cesario (also Viola) tatsächlich geheiratet hätten?

Angesichts dieser strengen disziplinarischen Maßnahmen und der Missbilligung jeder Art von Zweideutigkeit mag es verwundern, dass das Theater von diesen Regeln ausgenommen war. Wie mittlerweile weithin bekannt, wurden in England bis ins 17. Jahrhundert hinein alle Frauenrollen von Knaben gespielt, deren Stimmen noch ungebrochen waren. Scharfe Kritik an den boy actors formierte sich in England zuerst mit dem Aufstieg der Puritaner, deren polemische Schriften gegen die Schauspielerei trotz aller Hysterie heute als wertvolle historische Quellen für die elisabethanische Theaterpraxis dienen. Das Theater mit seinen verfälschenden Nachahmungen der Wirklichkeit war für die Puritaner prinzipiell Teufelszeug. In einem der zahlreichen Pamphlete etwa heißt es: „Wenn in Stücken ein Knabe die Kleidung, die Gestik und die Gefühle einer Frau annimmt, ein Armer den Titel eines Fürsten trägt, königliches Verhalten nachahmt und falsches Gefolge um sich schart, dann zeigen sich diese Personen äußerlich anders, als sie wirklich sind, und machen sich somit der Lüge schuldig.“ Während sich hier das Unbehagen noch ganz allgemein auf die Suggestion einer wandelbaren, von außen nicht eindeutig ablesbaren Identität bezieht, ganz gleich, ob Geschlechter- oder Standesgrenzen betreffend, standen bald vor allem die falsch gekleideten boy actors im Mittelpunkt der Anklage. Die Theaterpraxis stand ganz eindeutig im Widerspruch zu einer immer wieder zitierten biblischen Vorschrift: „Eine Frau soll nicht Männersachen tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleider anziehen; denn wer das tut, der ist dem HERRN, deinem Gott, ein Gräuel.“ (5. Mose, 22,5) Was die Puritaner neben der Verletzung eines göttlichen Gebots verstörte, war die Gefahr eines Verwischen von Geschlechterdifferenz, und das Entfachen von Lust in all ihren Formen bei den männlichen Zuschauern. Über die Wirkung auf das ebenfalls stets stark vertretene weibliche Publikum machte man sich anscheinend keine Gedanken, und auch die Literaturwissenschaft hat sich erst spät für den weiblichen Blick auf die verkleideten Körper interessiert.

*Quelle: Dorothea Schuller: Männlich, weiblich, was ihr wollt: Shakespeare und die Lust am Spiel mit den Geschlechtern.*

[https://www.researchgate.net/publication/235454806\\_Mannlich\\_weiblich\\_was\\_ihr\\_wollt\\_Shakespeare\\_und\\_die\\_Lust\\_am\\_Spiel\\_mit\\_den\\_Geschlechtern](https://www.researchgate.net/publication/235454806_Mannlich_weiblich_was_ihr_wollt_Shakespeare_und_die_Lust_am_Spiel_mit_den_Geschlechtern)





**Probenfoto**  
**WAS IHR WOLLT**  
von William Shakespeare  
Kirsten Potthoff und Claudia Sutter (v. l.)  
FOTO Tobias Kreft

## // Nichts als Missverständnisse

---

Ein weiteres – jedoch nur vermeintliches – Werbungsgespräch findet sich in „Was ihr wollt“. Malvolio wirbt hier ermutigt durch einen gefälschten Liebesbrief um die Gunst seiner Herrin. Die dramatische Ironie – die Zuschauer wissen, dass Malvolio Opfer eines gegen ihn geschmiedeten Komplotts ist – macht die besondere Komik dieser Szene aus.

Im Gegensatz zu den anderen Werbungsgesprächen ist hier das Aneinander-vorbeireden nicht intendiert und simuliert, sondern es ist das Resultat eines tatsächlichen Missverständnisses. Malvolio glaubt sich in seinem Handeln durch den Brief, auf den er ausdrücklich noch einmal abspielt (Zeile 28 „the sweet Roman hand“) legitimiert und geht deshalb sehr direkt in seinem Werben vor. Olivia kann diesem ungewohnten Verhalten nur mit Unverständnis entgegenen und sucht nach einer Erklärung.

Die Klimax ist erreicht, als Olivia Malvolio, den sie erkrankt glaubt, ins Bett schickt, was er wiederum als Einladung für eine erotische Begegnung fehldeutet. Malvolio lässt sich nicht von der Reaktion seiner Herrin, in der sich Entrüstung, Unverständnis und Erstaunen spiegeln, beirren – möglicherweise glaubt er in ihrer Reaktion die typische weibliche Koketterie und das „Sich-unwissend- Steilen“ zu erblicken, das einen Werbungsdialog ausmacht.

Er fährt fort, obwohl sogar die anwesende Maria die Ungeheuerlichkeit seines Verhaltens kommentiert – „Why appear you with this ridiculous boldness before thy lady?“ – und am Ende des Dialogs zieht Olivia das Fazit „Why, this is very midsummer madness“.

Es ist schwierig, dieses Gespräch als Werbungsdialog zu kategorisieren. Zwar ist die Gesprächsintention und der Gesprächsinhalt das Werben, jedoch nimmt die Umworbene diese Dimension des Gesprächs überhaupt nicht zur Kenntnis. Die soziale Diskrepanz zwischen den beiden Figuren sorgt dafür, dass Olivia ein Werben nicht einmal im Bereich des Denkbaren einordnet und umso verständnisloser auf die Unangemessenheit von Malvolios Sprache (er benutzt hier das Pronomen „thou“ zur Anrede, während er zuvor immer das korrekte, formalere „you“ benutzt hat, darüber hinaus verwendet er Kosenamen wie „sweetheart“) reagiert. Sie nimmt das Gespräch überhaupt nicht als Werbungsgespräch wahr, sondern als Manifestation einer vermeintlich geistigen Verwirrung. Sie verhält sich daher auch nicht gemäß der entsprechenden linguistischen Konvention, nimmt also nicht die Rolle der Umworbene an, sondern reagiert mit Unverständnis.

Es handelt sich um eine gescheiterte Konversation, da sich beide Gesprächspartner in unterschiedlichen Gesprächsannahmen bewegen. Zur Komik trägt bei, dass das Unverständnis und die Abweisung von Olivia in das Konversationsmuster passt, in das sich Malvolio fälschlicherweise zu bewegen glaubt: Im Rahmen des Werbungsdialoges ist Abweisung und „Missverstehen“ seitens der Frau eine Konvention und so ist es nicht verwunderlich, dass Malvolio sich dadurch nicht irritieren lässt, sondern seinen peinlichen Werbungsfeldzug weiter fortsetzt.

*Quelle: Albers, Bettina: Normabweichungen im Gesprächsverhalten in Shakespeares Komödien. Wissenschaftlicher Verlag: Trier 2007.*



**Probenfoto**  
**WAS IHR WOLLT**  
von William Shakespeare  
Ensemble  
FOTO Tobias Kreft

## // Violas Zwangslage in „Was ihr wollt“

---

Viola befindet sich von dem Augenblick an in einer unhaltbaren Situation, als sie als Page verkleidet von Orsino zu Olivia geschickt wird, um dort für ihn zu werben. Ähnlich wie im letzten Kapitel anhand von Antonios Situation gezeigt, muß auch Viola für die geliebte Person etwas tun, was im Erfolgsfall ihre eigenen Aussichten zunichtemachen würde.

In dieser unhaltbaren Situation sind drei Faktoren des klassischen doublebind gegeben: Violas Beziehung zu Orsino ist lebenswichtig für sie (denn sie ist nicht nur in Orsino verliebt, sondern zugleich materiell von ihm abhängig), aufgrund ihrer Abhängigkeit kann sie sich der Situation nicht physisch entziehen, und sie kann nicht über ihre Zwangslage metakommunizieren, weil sie, dann ihre Verkleidung aufgeben müßte. In I.v, der Szene der Werbung um Olivia, kompliziert sich Violas Lage durch verschiedene Faktoren: Sie muß sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzen, um überhaupt vorgelassen zu werden; sie muß überzeugend einen Jüngling verkörpern; und sie hat Olivia noch nie zuvor gesehen, woraus sich Olivia und Maria einen Spaß machen. Da Olivia verschleiert ist, hat Viola den zusätzlichen Nachteil, ihre Mimik nicht beobachten zu können – sie kann kaum Rückschlüsse ziehen, inwiefern ihr Auftritt überzeugend wirkt.

[...]

Aber nicht nur Olivia gegenüber, sondern besonders gegenüber Orsino befindet sich Viola in einer unhaltbaren Situation. Einerseits hat sie das Bedürfnis, ihre Gefühle zu artikulieren, andererseits möchte sie ihre Verkleidung noch nicht aufgeben. Dieses Dilemma schlägt sich ebenfalls in mehrdeutigem Sprechen nieder, was sich besonders deutlich in Szene II.iv zeigt. Hier erreicht die emotionale Spannung zwischen Orsino und Viola ihren Höhepunkt. Francis Berry und John Barton betrachten daher II.iv als eine zentrale Szene des Dramas. Sie beginnt mit Orsinos energiegeladener Eingangsrede. Der Spannungszustand, in dem sich der Herzog befindet, drückt sich im Versmaß durch zusätzliche Betonungen der jeweils ersten Silbe einer Zeile aus. Es folgt eine kurze Prosapassage, in der Curio geschickt wird, nach Feste zu suchen. Der folgende Dialog zwischen Viola und Orsino ist wieder in Versform verfaßt. Orsino fordert Viola auf, sich zu ihm zu setzen und hält einen Vortrag über das Wesen der Liebe. Das Wechselgespräch enthält eine große Anzahl von Halbzeilen, die ein aufmerksames Zusammenspiel der Darsteller erforderlich machen, was den Eindruck emotionaler Nähe zwischen Orsino und Viola fördert. Als Orsino von der allgemeinen auf die persönliche Ebene übergeht, verwendet Viola in ihrer Antwort erstmals eine mehrdeutige Aussage.

ORSINO

My life upon't, young though thou art, thine eye

Hath stayed upon some favour that it loves.

Hath it not, boy?

VIOLA

A little, by your favour.

ORSINO



What kind of woman is it?

(II.iv.23S)

Viola bedient sich hier der Doppeldeutigkeit von „favour“, was sowohl „Aussehen, Gesicht“ bedeuten kann, als auch „Gunst, Erlaubnis“. Damit drückt sie auf der ersten Bedeutungsebene aus: „Ich schaue mich nur soweit um, wie Ihr es gestattet“, auf der zweiten: „Es ist Euer Gesicht, dem ich mit Liebe zugewandt bin“. Orsino übersieht oder ignoriert die letztere der beiden Aussagen. Die Ironie der folgenden Passage besteht darin, daß Orsino versucht, ein typisches „Männergespräch“ mit „Cesario“ zu führen. Der Dialog endet mit einem zweifachen couplet: Orsino konstruiert das erste, das von Viola in einem zweiten inhaltlich weitergeführt und formal gespiegelt wird. Danach ändert sich die Situation, denn Curio trifft mit Feste ein, der ein Lied singen soll, um Orsinos Liebesqualen zu lindern. Das Lied „Come away, death“ wird als altes Volkslied eingeführt. Die darin beschworenen Phantasien des Liebestodes werfen ein ironisches Licht auf Orsinos emotionale Verfassung. Nach Festes Abgang fordert Orsino seine Höflinge auf, ihn mit „Cesario“ allein zu lassen. Seine emotionale Anspannung ist größer als zuvor, was sich metrisch – wie oben beschrieben – in Betonungen der jeweils ersten Silbe einer Zeile äußert. Auch auf Viola hat das Liebeslied seine Wirkung; sie gibt sich nicht mehr allein damit zufrieden, Orsinos Schwärmereien zuzuhören. Zunächst versucht sie, ihn durch die Schilderung der weiblichen Perspektive zur Einsicht zu bewegen. Für Orsino aber sind männliche und weibliche Empfindungen keineswegs gleichwertig.

ORSINO

Make no compare

Between that love a woman can bear me

And that I owe Olivia.

VIOLA

Ay, but I know -

ORSINO

What dost thou know?

VIOLA

Too well what love women to men may owe.

In faith, they are as true of heart as we.

My fother had a daughter loved a man -

As it might be perhaps, were I a woman,

I should your lordship.

*Quelle: Hesse, Beatrix: Shakespeares Komödien aus der Sicht der pragmatischen Kommunikationstheorie. Lit Verlag: Münster 1998.*



Probenfoto  
WAS IHR WOLLT  
von William Shakespeare  
Ensemble  
FOTO Tobias Kreft

