

Vera M. Waschbüsch (Eichstätt)

Humor als Heimat kontrollierter Leidenschaften: Überlegungen zu Feste und Lears Fool bei Shakespeare

When we compare affects with passions, the question inevitably arises how reason (or rather mind) leads the emotions of literary characters as well as those of the readers or the audience. In Renaissance drama, the 'joker' character particularly refers to that bordering area between involuntary and intentional emotions, between the 'constructed' text, the author and his figures and, not least, the audience. We may not be sure about the range of that control, only humour as a 'place' of controlled passions seems to be certain. By analysing selected works of William Shakespeare, this article examines the function and effect of different jesters in varied emotional conditions.

1 Affekte und Leidenschaften im ästhetischen Kontext

Wenn sich nach religionspsychologischen Erkenntnissen (spätestens seit Immanuel Kant) Affekte als rein spontane Emotionen gestalten und den Leidenschaften dauerhaftere Sinnlichkeit und Intentionalität zugesprochen wird, die Leidenschaften folglich Emotion *mit* Motivation vereinen, so spielt zweifelsohne im sozialen Gefüge der Faktor Vernunft eine nicht unwesentliche Rolle. Als 'naturegegebene Regungen' (Aristoteles) möchte spätestens Thomas von Aquin die Affekte "von der Vernunft beherrscht und geordnet" wissen, wobei letztere, "unter dem Eindruck des Liebesgebots" (Vorgrimler 2000: 23)¹ zuweilen in der Bewertung hinter den Affekten zurückstehen musste (vgl. etwa Bonaventura, Johannes Gerson, Martin Luther). Selbst die Erkenntnis erster Prinzipien führt Bonaventura zurück auf die Kraft der 'natürlichen Erleuchtung'.² Geleitet vom Licht ("the natural ability to judge rightly", Celano 2016: 205), vermag der Verstand (*mind*) spekulative Wahrheiten und praktische Aktionsverläufe zu erkennen. Auffällig ist der synonyme Gebrauch der Begriffe Vernunft und Verstand (dies gilt zuweilen in der Theologie noch heute), den erst Kant mit seiner Differenzierung hinterfragte, wonach Vernunft als "spontanes, produktives und autonomes Prinzip" (Langer 2004: 29)

¹ Erste Überlegungen zum Vergleich verschiedener 'Jester-Typen', wie Feste in *Twelfth Night* oder der Fool in *King Lear*, die dieser Untersuchung zugrunde liegen, wurden von mir bereits 1995 mit Karl L. Klein im Anglistischen Seminar der Universität des Saarlandes diskutiert. Dass ich mit meinen damaligen Überlegungen offenbar schon auf einer richtigen Spur war, zeigt Oberth (2015).

² Vgl. etwa Bello (1934: 48): "omnis cognitio spiritualis fit ratione lucis, et ratione lucis increatae" (*Bonaventura* Sent. Lib. I, Dist. III, Pars I, Art. I, q1b).

im Bereich des Bewusstseins und dessen Grundlagen zu suchen sei, dagegen "der Verstand als 'Vermögen der Begriffe'" (Vorgrimler 2000: 662) die Vernunft in Anwendung auf die Erscheinungen, d.h. die 'sinnlichen Wahrnehmungen', darstelle. Das menschliche Erkenntnisvermögen und mit ihm Regulation und bewusste Intention beeinflussen somit Gefühlsäußerungen als Affekte und Leidenschaften – verschriftlicht, auf der Bühne in Szene gesetzt oder einfach im Alltag. Gerade die Literatur bietet hier u.a. durch ihre Abstraktionsleistung Möglichkeiten, Gefühlsäußerungen neue bzw. andere (Be-)Deutungen zuzuweisen. Sind Leidenschaften primär "nicht auf materielle und 'irdische' Ziele gerichtet [...] [, gelten sie als] Ausdruck der immerwährenden, wenngleich immer wieder enttäuschten Suche des Menschen nach Vollkommenheit" (Giani 1994: 7). In mystischen Erfahrungen etwa, die im Allgemeinen als vorübergehende Begegnungen "eines Menschen mit der ihn und alles Seiende begründenden göttlichen Unendlichkeit" (Vorgrimler 2000: 435) in unreflektierter, reflektierter oder interpretierter Form offen in Erscheinung treten, zeigen sich gerade durch individuelle und damit persönliche, schwer vermittelbare, zuweilen 'unsagbare' Begegnungen Kommunikationsprobleme. Diese sind weder in Paradoxien noch in Bildern und Symbolen aufzulösen. Ähnliches ereignet sich weniger spektakulär während der Rezeption literarischer Texte und ihrer dramatischen wie lyrischen Aufführungen. Hierbei, in der bewussten Wahrnehmung, entfaltet sich erst die Wirkung literarischer Texte. Wolfgang Iser zufolge aktualisiert die Verarbeitung des Textes, "die sich durch bestimmte Inanspruchnahmen menschlicher Vermögen realisiert" (Iser 1984²: 7), das Wirkungspotential des Textes. Die jeweils aktuelle Interaktion zwischen Textpol und Leser-, Zuschauer- oder Zuhörerpol überwindet die historische Differenz. Mit dieser Interaktion wird in bereits vorherrschende Sozialgefüge eingegriffen und durch sie die aktuelle Wahrnehmung nicht zuletzt auch literarischer Vorgänger beeinflusst. Iser verwendet den Begriff 'Umorganisation' zur Beschreibung solcher Eingriffe, die bezüglich relevanter, durch den Text evozierter Bezugssysteme die "kommunikative Absicht des Textes zum Ausdruck" (ebd.) bringen. Bezüglich der ästhetischen Wirkung, die zwar vom Text ('Umformulierung bereits formulierter Realität') initiiert wird, jedoch den Leser "zu einer Einstellungsdifferenzierung zu veranlassen" (ebd.: 8) sucht, wird ein dialektischer "Dreischritt von Text, Leser sowie der [...] Interaktion" (ebd.) propagiert. Gegenüber einer reinen Rezeptionstheorie verschiebt sich der Schwerpunkt einer solchen Wirkungstheorie damit

zugunsten des Textes. Sie ist "im Text verankert – eine Rezeptionstheorie [bleibt] in den historischen Urteilen der Leser" (ebd.).

Die tradierte *theatrum mundi*-Vorstellung ("All the world's a stage" [Shakespeare 2012: II₇: 139, im Folgenden zitiert unter der Sigle *AYLI*]; weitergeführt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als 'Großes Welttheater' in Pedro Calderón de la Barca gleichnamigem Fronleichnamsspiel *El gran teatro del mundo* und bei Joost van den Vondel im Epigramm über der Schouwburg in Amsterdam)³ zeigt in umgekehrter Formulierung die Lebensnähe der Bühne und gleichsam der Darsteller aus Welt und Theater, die, wie Jaques in William Shakespeares *As You Like It* so trefflich festhält, als "merely players" in their time "many parts" (*AYLI* II₇: 140–142) spielen. In neuerer Zeit, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, war es u.a. Virginia Woolf, die das Verhältnis von Lebens- und Vorstellungswelt zur Literatur wie folgt thematisierte: "for fiction, imaginative work [...] is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners" (Woolf 1978¹⁶: 62f.). Wie zeitübergreifend jene Thematik von Darstellung und erfahrbarer Realität tatsächlich ist, beweist, bereits etwa ein halbes Jahrhundert vor Woolf, die Lyrikerin Christina Georgina Rossetti. Diese machte, gegen die allgemeine Tendenz zumeist weiblicher Autoren, sich auf die Beschreibung von Naturschönheiten zu beschränken, die Auseinandersetzung "mit der Wirklichkeit des Lebens, wie sie es erlebte, und dazu gehörten auch Einsamkeit, Verrat, Verzweiflung, Krankheit und Tod" (Jones 1996: 11f.), zu ihrem Thema; ein Umstand, der viele ihrer Gedichte trotz der offensichtlichen historischen Differenz zeitnah, bisweilen aktuell erscheinen lässt. Verständlicherweise wird vor allem ihre religiöse Dichtung, die einen entscheidenden Teil ihres *Œuvre* ausmacht, neben ästhetischem Objekt und historischem Dokument gerade auch als theologische Äußerung verstanden – im Sinne des Gebets, wie es der Theologe und Phänomenologe Jean-Louis Chrétien formuliert: Eine "wounded speech", "from the speaker's own experience, an experience of wounding that leaves her 'still

³ Zum *theatrum mundi*-Konzept vgl. Niefanger (2012: 231–234). Richard Alewyn beschreibt dessen Anspruch, die Welt als Ganzes abzubilden: "Es gibt [...] schlechthin nichts auf oder über oder unter der Erde, in Natur oder Geschichte oder Gesellschaft, dem die barocke Bühne sich verschlossen hätte: heidnische Fabel und biblische Geschichte, römische Kaiser und christliche Heilige, der Gott *Apollo* auf dem Parnaß und der Bauerntölpel aus Bergamo, die Prinzessin von Byzanz und der Professor aus Bologna, die Zeder vom Libanon und die Taube des heiligen Geistes, ja, noch die unsichtbaren Regungen der Seele und die unfassbaren Mysterien des Glaubens – aber auch das Neueste vom Tage: die Pariser Bluthochzeit und die letzten Märtyrer in China" (Alewyn 1959: 14).

wounded, even more so', in this case, with a yearning heart, full of longing that she neither expects nor desires to find fulfilled in this world" (zit. nach Westerholm 2010: 345). Von der individuellen Position heraus, aus ihrer Lebenswirklichkeit, geht Christina Rossetti poetisch in den allgemeinen, allen religiösen Menschen zugänglichen Bereich über. Gemeint ist die Verbindung zu bzw. mit Gott, das Gebet, das wiederum im Umkehrschluss bei den Rezipienten ihrer Dichtung zum Persönlichen wird. "With prayer, the religious phenomenon begins and ends" (zit. nach ebd.), beschreibt Chrétien das Verhalten des Menschen in der Beziehung zu Gott. Gott, der Unerreichbare, "der da wohnt in einem Licht, zu dem niemand kommen kann" (1 Tim 6, 16), wird im Gebet als Kommunikationspartner erreicht, im Sinne einer "gebildeten Aufmerksamkeit"⁴. In diesem Sinne lässt sich mit Joel Westerholm auch Rossettis Dichtung auffassen:

Rossetti's poetic prayers reveal that she often lived without the physical, emotional corroboration, and that she accepted the 'difference between knowing something abstractly and knowing it emotionally' as a state of faithfulness. (Westerholm 2010: 345)⁵

Diese natürliche Differenz zwischen abstrakter und emotionaler Erkenntnis, die im Kopieren und Umdeuten von Wirklichkeiten in Texten und auf der Bühne sich mal deutlicher, mal eher verschwommen zeigt, war sicherlich William Shakespeare nicht nur bekannt, er nutzte sie bewusst, um sein Publikum gekonnt zu lenken. Schon die Literaturkritik platonisch-aristotelischer Provenienz sah in der Literatur im wesentlichen Mimesis bzw. Kopie menschlichen Handelns.⁶ Doch kommt unterschiedliches Nachahmen derselben Handlung zu oftmals sehr verschiedenen, bisweilen gegensätzlichen Ergebnissen, so dass manchmal "the purposes, the language, the moods, and the contexts [...] could hardly contrast more than they do" (Meeker 2012: 222). Die nachahmende Darstellung menschlichen Handelns und ihre Deutung bevorzugt jeweils unterschiedliche Aspekte, die in ihrer Verschiedenheit dasselbe menschliche Verhalten tragisch oder komisch er-

⁴ Zur Auffassung von Spiritualität als "gebildete Aufmerksamkeit" bzw. dem Gebet als dessen Herzstück vgl. Steffensky (2006: 19–23).

⁵ Wenn im 17. Jahrhundert das Gebet als "a coming to, and meeting with God [...] [oder als] the true Jacobs ladder [...] by which we ascend to God, and God descends to us" (Rupp 2001: 97), verstanden wird, so stellt diese Vorstellung auch einen Kommunikationsprozess dar, der "dem Jenseits eher strukturell" (ebd.) nachspürt. Eine Steigerung ließe sich noch in der 'heavenly meditation' oder 'contemplation' erfahren, die dann 'die Sache selbst sucht', einer "excellent help and means of communion with God" (ebd.: 98), mit dem Ziel einer 'heavenly conversation' voll 'tiefer Freude'.

⁶ Nach Meeker (2012: 220), ist Literatur "essentially an imitation of the actions of men".

scheinen lassen. Der stete Perspektivwechsel wie auch die fast gleichzeitige Betrachtung aus mehreren Blickwinkeln, die Shakespeare'sche Komödien dem Publikum so gerne vorführen, machen dies immer wieder deutlich: "what may appear humorously incongruous to an onlooker is no joke to the person experiencing it." (Warren / Wells 1994: 33)

Als eine typische Ausprägung griechisch-westlicher Kultur beschreibt Joseph W. Meeker die Tragödie, "as a literary form and as a philosophical attitude" (2012: 222f.). Die Tragödie gilt Aristoteles, wie bekannt, als "höchste Gattung" und ist zu verstehen als "Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung [...] in gewählter Rede, [...] daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von [...] [den] Affekten" (zit. nach Müller 2008⁴: 138), eine "Katharsis" stattfindet. Sie führt den Menschen (in der "Darstellung des Augenblicks des Leidens", Greiner 2012: 13) als zentrales Thema vor, wie er, ein den überlegenen Mächten Ausgelieferter, im steten Konflikt sich heldenhaft, auf jeden Fall Größe zeigend, dem Schicksal stellen muss, das letztlich über Wohlbefinden oder Leiden bestimmt. In diesem unvermeidbaren Konflikt darf sich der Mensch – stets *sub specie mortis* – als gleichwertig oder überlegen behaupten.

Unabhängiger von metaphysischen Systemen oder einzelnen Ideologien zeigt die dramatisch 'universellere' Form, die Komik,⁷ ein abweichendes Interesse an der in der Kultur gründenden Moral. Susanne Langer geht sogar so weit, festzuhalten, dass "comedy is truly amoral in that it has, literally, 'no use' for morality – that is, moral insights play no significant role in the comic experience" (Langer 1953: 345, zit. nach Meeker 2012: 223). Hierzu passt, dass Komödienfiguren zumeist die großen Gefühle abgesprochen werden. Sie jedoch prinzipiell als eindimensional (als *flat characters*⁸) zu begreifen, wäre zu kurz gegriffen. Das zarte Dahinplätschern auf der emotionalen Oberfläche kombiniert mit leichtem Verwechslungsspiel lässt nämlich anderen Strukturen Raum: Im komischen Kontext präsentieren sich die großen Gefühle (leidenschaftliche Liebe, Hass, Patriotismus u.v.m.) komisch, "for comedy creates a psychological mood which is incompatible with deep emotions. Great ideas and ideals fare no better at the hands of comedy which ordinarily treats them as if they were insignificant" (Meeker 2012: 223). Selbst nobler Idealismus, verkörpert von Figuren wie Shakespeares Malvolio (*Twelfth*

⁷ Vgl. hierzu grundlegend Klotz u.a. (2013: 15–27).

⁸ Vgl. zum Begriff Forster (1962).

Night), wird (gegenteilig zum Tragischen) als wenig ehrenhaftes Verhalten, ja, als selbstsüchtige Heuchelei bar jedweder Größe enttarnt. Auch die Verbindung von 'Romantik' und Grausamkeit findet in der gebündelten Komik der Komödie ihren Platz, die sich ohnehin als "very nearly universal" (ebd.) präsentiert.⁹ Mit dem Ende seines Dramas *The Taming of the Shrew* zeigt Shakespeare, dass selbst die Handlung 'komödienhaft' zu enden vermag, indem wie hier eine eventuell zu erwartende "Wiederaufnahme des Rahmens vom Anfang [...] [durch eine] Wette unter den drei frischgebackenen Ehemännern" (Lengeler 2000: 9) ersetzt wird. Bereits Aristoteles sah den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie weniger in den Figuren selbst als in den 'imitierten' Handlungen im Verhältnis zur sozialen Norm – dem ethisch-sozialen Verhalten in der jeweiligen Kultur: "comedy imitates the actions of men who are subnormal or inferior to the social norm and tragedy imitates the actions of superior men" (Meeker 2012: 223) – auch hier präsentiert sich erneut das enge Verhältnis von Kunst und realem Leben. Dieses Verhältnis nutzte und beschrieb George Eliot, eine Zeitgenossin und Landsmännin Christina Rossettis, so trefflich: "Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot."¹⁰

Bei aller Problematik hinsichtlich der Bestimmung von Begriffen wie 'Kunst' und 'Realität' sei in diesem Zusammenhang dennoch eine Arbeitsdefinition des 'Ästhetischen'¹¹ unternommen. Sie entstammt der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung und nimmt ernst, dass Dichtung (sei sie lyrisch oder dramatisch) niedergeschrieben wird, *auch* um sie zu hören und zu sprechen, und damit immer schon Gegenstand und Medium mündlicher Kommunikation ist. In Anlehnung an Bertolt Brechts Theatertheorie nennt Norbert Gutenberg das "genussbereitende

⁹ Diesen Spagat nutzte u.a. 1955 John Gielgud als Direktor einer misslungenen Shakespeare-Aufführung in seiner Verteidigungsrede: "It is so difficult to combine the romance of the play with the cruelty of the jokes against Malvolio, jokes which are in any case archaic and difficult" (zit. nach Warren / Wells 1994: 6).

¹⁰ Aus den Essays von George Eliot, zit. nach Zerbst (2001: 1175).

¹¹ Vom Wort 'αἰσθησις' abgeleitet erstreckt sich die Wissenschaft der Ästhetik von der eigentlichen Sinneswahrnehmung (direkter Wortsinn) aus über die "Wahrnehmung des Schönen und der Künste im Besonderen" (Majetschak 2007: 10) bis in den philosophischen Kontext metaphysischer Fragestellungen. Während "der Antike und dem Mittelalter, ja noch der frühen Neuzeit [...] [die Vorstellung einer] separate[n] Kunstphilosophie, etwa im Sinne einer Regionaldisziplin 'Ästhetik' im heutigen Sinne, an sich 'fremd'" (ebd.: 11) waren, haben sich Leser in heutiger Zeit mit Begriffen wie 'ästhetische Urteilskompetenzen' und 'momentane Wahrnehmung' auseinanderzusetzen, die immer auch den Bereich der Affekte und Leidenschaften berühren.

Moment menschlicher Produktivität" (Gutenberg 1994: 349) das 'Ästhetische'¹². Insoweit literarische Texte auch mündlich produziert werden, geschieht mit ihnen und durch sie Kommunikation. Dies gilt umso mehr im Falle des Theaters, bei dem sogar unmittelbare Kommunikation, zuweilen in Form von direkter Ansprache des Publikums (*ad spectatores*), praktiziert wird. Insoweit diese Form menschlichen Produzierens den Sprechenden und Hörenden Vergnügen (*delectatio*) bereiten soll, ist diese Kommunikation, *sub specie communicativa*, demnach eine ästhetische. Dabei gilt es mit Roman Jakobson zu bedenken, dass literarische Sprache *per se* eine charakteristische "Poetizität"¹³ ausmacht, durch die sie stets schon ästhetisch über das hinausweist, was sie bezeichnet – eine 'Symbolhaftigkeit' gleichsam, die man mit Louis Dupré auch im Sinne von 'nicht-diskursiver Sprache' verstehen könnte, mitsamt ihrer Möglichkeit, dem Sein neue Dimensionen zu eröffnen, "indem sie dem, was sie vergegenwärtigt, noch mehr Gegenwart, noch mehr Authentizität zu geben sucht – vielleicht mehr, als ursprünglich vorhanden zu sein schien" (Dupré 2007: 46).¹⁴

In diesem ästhetischen Kontext ist nun der Schritt von einem poetischen Symbolcharakter literarischer Sprache zu dramatischen 'Symbolfiguren' nicht weit, wie er sich in den genau festgelegten Vorgaben und Figurenbeschreibungen der spätmittelalterlichen Mysterienspiele und sog. *Morality Plays* zeigte, die neben religiösen und menschlichen Themen volkstümliche Gestalten und Typen hervorbrachten (das zänkische Weib, den Wüterich, den Pilger u.v.m.). Diese Typen waren gerade

¹² An gleicher Stelle (Gutenberg 1994: 348f.) erläutert er: "An jeder menschlichen Tätigkeit ist außer ihrer unmittelbaren Zweckorientierung ein Moment wahrnehmbar, das sie als eine produktive erkennbar werden läßt im gerade beschriebenen Sinn: Menschliches entäußernd und Menschliches bestimmend. Je besser, geschickter, eleganter, schneller, gelungener etc. eine solche Tätigkeit ausgeführt wird, umso mehr tritt dieses Moment hervor für die Sinne dessen, der durch die Entwicklung der menschlichen Produktivität entsprechend geprägt wurde, dessen Sinne dafür 'produziert' wurden. Dieses Moment menschlicher Produktivität, wie ich es verkürzt nennen möchte, ist es, was Vergnügen bereitet, dem Schaffenden und dem Aufnehmenden. Es ist für die differenzierte Wahrnehmung an fast allen menschlichen Tätigkeiten und ihren Produkten vorhanden, es kann beim Produzieren aber fehlen, wenn nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft werden oder Umwege entstehen oder Dinge nur gerade so erreicht werden."

¹³ "[...] [W]odurch manifestiert sich die Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen" (Jakobson 1989²: 79).

¹⁴ Betrachtet Dupré Dichtung als 'nicht-diskursive Sprache', hat er den virtuell-kommunikativen Faktor, der sich bei jeder Form von Text einfindet, nicht vor Augen. Zudem ist Lyrik nicht nur als Textform, also verschriftlicht zu denken, und nach Norbert Gutenbergs Lyrikverständnis – natürlich mündlich produziert – auch und gerade Kommunikation und als das 'genussbereitende Moment menschlicher Produktivität' selbstredend 'ästhetisch' (vgl. Gutenberg 1994: 349).

in ihrer Abstraktion allegorisch zu verstehen; mit ihrer Hilfe sollte – zuweilen auch in Gegensätzen (Gnade und Gerechtigkeit, Liebe und Hass, Buße und Sühne) – die Vorstellung des Lebens auf dem Wege der Nachahmung verdeutlicht und interpretiert werden. Zu den bekannten Figuren, die noch zu elisabethanischer Zeit ihre Berechtigung hatten, zählt der Vice, ein boshafter "Spaßmacher auf der Seite des Teufels" (Standop / Mertner 1983⁴: 222). Innerhalb der 'dramatischen Form der Moralität' werden gerade in Reformationszeiten gerne religiöse im Zusammenspiel mit politischen Problematiken verhandelt. John Bales (1495–1563) "halb historisches, halb allegorisches Drama, *King John*" (Standop / Mertner 1983⁴: 223), steht gerade für diese hoch brisante Verbindung. Bereitwillig wird – auch noch zu Shakespeares Zeiten – auf 'sprechende Namen' zurückgegriffen (Malvolio, Feste, Bianca, Celia, Mosca, Volpone, Corvino etc.). Der Name bezeichnet jeweils eine bestimmte, in der Gesellschaft bekannte Figur, gibt bereits Charakter und Funktion innerhalb der Dramenhandlung preis und gehorcht im Zusammenspiel mit den übrigen (ebenfalls 'festgelegten') Figuren der zumeist voraussehbaren Thematik. Da in der Regel zu viel Transparenz wenig Platz für Überraschungen lässt und diese Übereinkunft zwischen Autor und Publikum im engen Rahmen klassischer Dramentheorie (mit Rückbezug auf Aristoteles' *Poetik* und den drei dramatischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung) kaum Varianten der äußeren Form zulässt, machen subtile Ausprägungen klassischer Figuren, virtuose Sprachspiele und Andeutungen diese Form des Theaters für Zuschauer und Leser interessant.

Mit Ernst Cassirer können wir unter 'symbolischen Formen' "nicht verschiedene Weisen, in denen sich ein an sich Wirkliches dem Geiste offenbart, sondern [...] die Wege [begreifen], die der Geist in seiner Objektivierung, d.h. in seiner Selbstoffenbarung, verfolgt." (Cassirer 2001: 7) So verstanden erzählt jede symbolische Form aus einer anderen Perspektive eine Seite von Wirklichkeit, insofern ein menschlich tätiger Geist "das sinnlich Gegebene in einen geistigen Bedeutungsgehalt transformiert" (Nordhofen 2003: 46). So ist für Cassirer "jedes 'sinnliche' Erlebnis immer schon 'Träger eines Sinns'" (ebd.: 47); abhängig vom Funktionszusammenhang werden unterschiedliche Sinnwelten offen gelegt, etwa in den Koordinaten der von Cassirer behaupteten "Grundrichtung des mythischen Bewußtseins, [...] [der] Ur-Teilung, die sich in ihm zwischen dem Heiligen und Profanen, dem Geweihten und Ungeweihten vollzieht" (Cassirer 2002: 94). Und wer sollte

diesen "Grundgegensatz"¹⁵ anschaulicher verkörpern als die Figur des Narren, der im Angesicht von Weisheit und Narretei den Kindern der Welt den Spiegel vorhält? Dabei gibt es nicht allein vom Narren, sondern auch von der Torheit eine gesellschaftsübergreifend klare Vorstellung – denn wie formuliert Shakespeares Spaßmacher Feste in *Twelfth Night* so trefflich: "Foolery, sir, does walk about the orb like the sun, it shines everywhere" (Shakespeare 1994: III₁: 37f., im Folgenden zitiert unter der Sigle *TN*).

2 Unterwegs zu Shakespeares Komik: Fool oder Clown?

Nach Wilhelm von Humboldt wird Sprache als Medium verstanden, "um allererst Gedanken, Gefühle, willentliche Strebungen zu artikulieren [als Kommunikation] und [als schöpferischer Akt] zu formen" (Paetzold 1995: 56); mit Immanuel Kant "formen wir unsere Anschauungen (räumlicher und zeitlicher Art), um Empfindungen" (ebd.) sprachlich auszudrücken. Denn Gefühle liegen "für uns nicht in klaren Umrissen [...] [vor; sie sind i.A.] in einer ganz individuellen Eigenart ausgeprägt" (Sydow 2013: 24). Gegenständliche Erfahrungen werden dadurch gemacht, "daß wir den Anschauungen kategoriale Formen einsetzen" (Paetzold 1995: 56). Ernst Cassirer verbindet im ersten Band seiner *Philosophie der symbolischen Formen* beide Gedankengänge, wenn er sich die Frage nach den sprachlichen Mitteln stellt, die bestimmte begriffliche Erkenntnisse und damit 'Weltsichten' ermöglichen und realisieren.¹⁶ Sprachliche Symbolik wird im Allgemeinen, gerade wenn es um bestimmte literarische Texte (bspw. Lyrik, Theatersprache) geht, keineswegs als außerordentliches Phänomen betrachtet, im Gegenteil, sie wird erwartet, wenn nicht sogar vorausgesetzt. So lebt gemäß Edgar Mertner die Komödie "fast ausschließlich aus dem Gespräch, dem 'sweet smoke of rhetoric'

¹⁵ Auf diesen Begriff baut Ernst Cassirer seine Beschreibung vom "Mythos als Anschauungsform" auf, eigentlich die gesamte 'Philosophie der Mythologie', die er im zweiten Band seiner *Philosophie der Symbolischen Formen* zu entwickeln sucht; vgl. hierzu Cassirer (2002: 87–98).

¹⁶ Dazu hält Cassirer (2001: 51) fest: "Die philosophische Frage nach dem Ursprung und dem Wesen der *Sprache* ist im Grunde so alt wie die Frage nach dem Wesen des *Seins*. Denn ebendies charakterisiert die erste bewußte Reflexion über das Ganze der Welt, daß für sie Sprache und Sein, Wort und Sinn sich noch nicht voneinander abgesondert haben, sondern daß sie ihr als eine untrennbare Einheit erscheinen. Weil die Sprache selbst eine Voraussetzung und Bedingung der Reflexion ist, weil erst in ihr und durch sie die philosophische 'Besonnenheit' erwacht – darum findet auch die erste Besinnung des Geistes sie immer schon als eine gegebene Realität, als eine 'Wirklichkeit', die der physischen vergleichbar und ebenbürtig ist, vor. Die Welt der Sprache umfängt den Menschen in dem Augenblick, in dem er zuerst seinen Blick auf sie richtet, in derselben Bestimmtheit und Notwendigkeit und in der gleichen 'Objektivität', mit der ihm die Welt der Dinge gegenübertritt." [Hervorhebungen im Original]

[...], in dem sich Bildung, Witz, sprachliche Gewandtheit, das elegante geistreiche Spiel mit Wort und Sinn, die Kunst der schlagfertigen Erwiderung im *repartee* und *wit-contest* enthüllen" (Standop / Mertner 1983⁴: 238). Im pointierten Dialog zwischen Spaßmacher und Düpiertem begegnen sich oftmals Gegensätze wie Ernst und Komik, Verrücktheit und Normalität, Narretei und Weisheit. Hier treten Unterschiede der einzelnen Figuren zutage, die die jeweilige Definition ihrer Rolle bisher verborgen hielt. So gilt zumindest für die Komödie, die dem Publikum 'in Komik' mehrere (oftmals gegensätzliche) Perspektiven auf einmal präsentiert: "The language takes the character well beyond mere confusion of the situation" (Warren / Wells 1994: 33). Da die Komödie als solche ohnehin bemüht ist, "Fehler und Schwächen der Menschen bloß[zustellen]" (Müller 2008⁴: 138), bietet sich hier der Narr (gleich welcher Prägung, jedoch leicht zu erkennen) geradezu an, den Figuren und dem Publikum gekonnt den Spiegel vorzuhalten.

Wie werden nun Affekte und Leidenschaften im Dramenwerk William Shakespeares 'närrisch' reflektiert? Solche sind ja keineswegs auf Handlungen oder direkte sprachliche Äußerungen beschränkt, die zweifelsohne die Blicke der Zuschauer gekonnt zu lenken verstehen. Shakespeares Werke sehen sich als Produkt einer humanistischen Kultur, die Prospero (wiederum ein 'sprechender Name') in *The Tempest* "liberal arts" (*T* I₂: 73), also *humanae litterae*, nennt. Im größeren Zusammenhang ist jenes humanistische Bemühen gemeint, das u.a. zum Ziel hatte, 'klassische' Werte wieder zu entdecken und sie erneut ins sozial-diskursive 'Spiel' zu bringen. So wurde im Wettstreit zwischen Nationalismus (Francesco Petrarca) und universellem Gedankengut (Erasmus) eine Sozialreform angestrebt, die "a true understanding of human nature" (Wells 2005: 8) zur Grundlage haben sollte, oder wie ein Freund Montaignes formulierte: "The first lesson and instruction unto wisdom ... is the knowledge of our selves and our human condition" (zit. nach ebd.). Was Menschsein ist und Menschsein ausmacht, figuriert sich immer wieder in den mehr oder weniger der Kontrolle unterworfenen Leidenschaften. Zusätzlich zum sich wenig vom Mittelalter abhebenden elisabethanischen Weltbild zeichnen die Dramen Shakespeares ohnedies "complex and ironical variations" (Elton 1989: 17) aus. Im extemporierten Spiel vornehmlich der "Figurentypen, die als clown, fool, knave, beelzebub [...] aus den Traditionen des *mummers play*, *vice*, *mankind* oder *doctor faustus* bekannt waren" (Hartmann 2000: 29), zeigt sich zudem die gelungene Symbiose von Tragödie und Volks-

theater. Gerade in den Bühnenanweisungen seiner der Komik verschriebenen Figuren, die im Stratmann'schen Sinne unter 'scheinbar marginalen Aspekten' (vgl. Stratmann 2000: 317) zu subsumieren wären, erzählen sich Eigenschaften und Verhaltensweisen in ebenso differenzierter Weise, wie sie die ausgeprägten Wort- und Sprachspiele der Jester und Narren – der erheiternden und der erleuchtenden – zu veranschaulichen suchen. Dabei spielten auch Mittel der 'offenen Dramaturgie' eine Rolle, beispielsweise das für die Narren typische *topsy-turvydom*, "eine besondere Art einer Nonsenswortverdrehung [...], deren Ursprung auf Zauberformeln und Schamanismus zurückweist" (Hartmann 2000: 22).

Bezeichnungen wie *fool*, *clown*, *jester* oder *harlequin* sind Shakespeare-Kennern geläufig. Sie finden sich in Tragödien und Komödien, werden allesamt dem 'komischen Fach' zugewiesen und kennzeichnen dennoch unterschiedliche Wirkungsbereiche. Selbst Bühnenanweisungen unterschiedlicher Shakespeare-Ausgaben unterscheiden sich in der Benennung der gleichen Figur. Als Beispiel diene an dieser Stelle die Figur des Feste aus *Twelfth Night*, dem trotz gemeinsamer literarischer Grundlage (Folio-Ausgabe von 1623)¹⁷ abwechselnd die Bezeichnung *clown*, *jester* oder *fool* zukommt. Der Zuweisung als "Olivia's fool" (Quennell / Johnson 1995: 76, wohl in Analogie zu Lears Fool) setzt Feste, der – im Gegensatz zum Fool – im Stück seine eigenen Auftritte (ohne seine Herrin) hat,¹⁸ deutlich seine Selbstdefinition als 'corrupter of words' (TN III₁: 34f.) entgegen.

Die Typenbezeichnung *fool* ist in Shakespeares Tragödie *King Lear* gleichzeitig der Rufname (neben: *pretty knave*, *boy*, *lad*) des "not a comic buffoon, but a professional domestic fool who is 'all-licensed', that is, permitted almost total freedom in his addresses to his master" (Quennell / Johnson 1995: 78). Während Andrew Cecil Bradley noch deutlich zwischen den Charakterzuweisungen unterscheidet, also vom "Fool in *King Lear*" und vom "Clown in *Twelfth Night*" (Bradley 1966: 259) spricht, wird in den unterschiedlichen Textausgaben der Komödie *Twelfth Night* die analoge Figur, Feste, abwechselnd als *fool* oder *clown* charakterisiert. Nun stellt sich die Frage nach den Gründen solcher Unterscheidungen. Olive Mary Busby bot die folgende, kaum befriedigende Erklärung: "in many cases it is difficult to distinguish the clown-proper from the domestic fool" (Busby

¹⁷ Vgl. Warren / Wells (1994: 73): "*Twelfth Night* first appeared in print in the First Folio of Shakespeare's works in 1623. It was entered in the Stationers' Register on 8 November 1623".

¹⁸ Vgl. hierzu TN II₃; II₄; IV₂. Zudem fehlt Feste in keinem Akt des Stücks.

1923: 14). Die Trennlinie scheint durchlässig, da es offensichtlich Figuren möglich ist, beiden Definitionen zu genügen, zumal "the conventional stage clown must have inherited a good deal from the domestic fool" (ebd.). Allein das Wirkungsfeld des *clown* hat sich gewandelt, denn der Hof (als alleiniger Aktionsort) wurde gegen die Bühne und damit die direkte Kommunikationsplattform zum Publikum (oder den Lesern) getauscht. Zwar mag auch der Hofnarr punktuell die 'interne Handlung' verlassen, doch geschieht dies nicht wie im Fall des Clowns, der wie Touchstone (in *As You Like It*) bewusst Zuschauer zum Mit- und Über-ihn-Lachen animiert (vgl. Bradley 1972: 63).¹⁹

Der *fool* ist als eindeutige Figur der Renaissance-Literatur bekannt. Eindeutig sind seither auch die meisten bildlichen oder plastischen Darstellungen – etwa Pablo Picassos Narr aus dem Jahre 1905. Von Heather Arden als "omnipresent" beschrieben, gilt er "in castles, courts and country fairs, in the theater, in philosophy and theology, in painting and engraving [...] [as] the visual manifestation of what Michel Foucault has so succinctly called 'la montée de la folie sur l'horizon de la Renaissance'" (Arden 1980: 3). John Russell Taylor gesellt etymologisch den Hofnarren diese besonderen Spaßmacher bei: "The characters of the fools in Shakespeare's plays (*Twelfth Night*, *King Lear*) are based on the court jester, and take over his function of satirical, deflating comment on the splendours and follies of the great" (Taylor 1966: 101). Selbst die Kleidung ist niemals willkürlich: "the costume [...] is traditionally particoloured, with bells attached to cap and shoes" (ebd.). Der Fool in *King Lear* begründete zudem eine Tradition: "the Fool speaks the truth that he knows by intuition: this Fool has that magic wisdom, though he confesses that his brains are 'but a little cracked'" (Quennell / Johnson 1995: 78). Der lateinische *foliis* steht Pate und die Literatur definiert im *fool* eine Figur "deficient in judgement or sense, one who acts or behaves stupidly, a silly person, a simpleton" (Simpson / Weiner 1991²b: 9), oder funktionaler: "a jester or clown, esp. as formerly retained in a great household" (Brown [Hg.] 1993: 994). Der Begriff steht einerseits für "often actually a harmless lunatic or a person of weak intellect" (Simpson / Weiner 1991²b: 9), bezeichnet gleichzeitig aber immer auch ein Amt oder eine Stellung. Auffallend ist auch sein Abweichen von der sozialen Norm, sein Unvermögen, gewöhnlichen Beschäftigungen nachzugehen oder die

¹⁹ Nicht von ungefähr machen Klotz u.a. für die Komödie ein strukturelles "Widerspiel von Verlachen und Erlachen" (2013: 27) aus.

Folgen seiner Worte und Handlungen in Relation zu bringen: "His world did not consist of the same rational principles as other people's" (Korhonen 1999: 110). Im *clown* schließlich sieht Taylor den "comic performer in theatre or circus. Some of the functions of the medieval and Renaissance court jester are carried over into the fools of the Elizabethan stage, such as the jesters in *Twelfth Night* and *King Lear*" (Taylor 1966: 63). Nicht zufällig trägt der Clown die Bezeichnung "archetypal actor" (Skura 1993: 57) und wird zuweilen in Verbindung gebracht mit den "early Vice figures" des *Morality Play*, die ihrerseits durch Eigenschaften wie Bosheit (*iniquity*) und Eitelkeit (*vanity*) charakterisiert werden.²⁰ Die Verbindung zum Vice zieht Feste selbst in einem Lied: "I'll be with you again [...], like the old Vice, you need to sustain" (*TN IV*₂: 123–126). Das *Oxford English Dictionary* kennzeichnet den *clown* ursprünglich als "a countryman, rustic or peasant" (Simpson / Weiner 1991²a: 364), d.h. "a man without refinement or culture; an ignorant, rude man" (ebd.). Der alte keltische Begriff bezog sich auf die Vorstellung von Tölpeln unterschiedlichster Provenienz: "The clown embodies the reverse of what convention holds up as a desirable durable ego, capable of achievement, of placement in harmony with social goals" (Ulanov / Ulanov 1987: 186). Die Bedeutung verschiebt sich jedoch allmählich in Richtung "fool or jester, as a stage-character [...] or a retainer of a court or a great house" (Simpson / Weiner 1991²a: 364). Heute beschreibt *clown*: "characters in a pantomime or harlequinade; also a similar character in a circus" (ebd.). Eine gewisse Ähnlichkeit bzw. Tendenz lässt sich in den Definitionen feststellen, wobei beim *clown* eindeutig die Bühne den eigentlichen Wirkort ausmacht. Hier geriert er sich zum "direct opposite of the stereotyped heroic male, the opposite of the archetypal masculine principle as embodied in the image of a wise and effective king" (Ulanov / Ulanov 1987: 186). Ein solcher König oder eher Prinz vermag es jedoch, wie im Falle Hamlets, "[to] behave like a clown" (Stewart 2010: 68), was unweigerlich zu Irritationen führt.

²⁰ Vgl. Busby (1923: 27); ebenso Draper (1975: 193): "The stage fool came down from the Vice of the Medieval drama". Sir John Falstaff wird von Prince Henry wie folgt moralisch kritisiert und mit dem Vice in Verbindung gebracht: "Thou art violently carried away from grace. There is a devil haunts thee in the likeness of an old fat man; a tun of man is thy companion. Why dost thou converse with that trunk of humours, [...] that reverend Vice, that grey iniquity, that father ruffian, that vanity in years?" (*HIV I II*₄: 430–438)

Der dritte Begriff, *jester*, vermutlich als Oberbegriff verstanden,²¹ beschreibt in seiner ursprünglichen Bedeutung "a professional receiter of romances" (Simpson / Weiner 1991^{2c}: 221), später "one who jests, or speaks or acts in jest; a person giving or uttering jests or witticisms, a joker" (Brown [Hg.] 1993: 1445). Damit wird das Handeln des *jester* als intentional charakterisiert. Seine Sprüche und Auftritte geschehen bewusst und 'spielerisch'. Sein Handeln ist weniger als 'affektiv' zu beschreiben, es ist der 'dauerhafteren Sinnlichkeit' und dem 'Strebevermögen', also der mit Motivation kombinierten Emotion zuzuordnen und wäre somit in den Leidenschaften zu suchen. Trotzdem sei hier nicht vergessen, dass es sich bei aller Nähe zur Realität stets um Schauspieler und Rollen handelt, die trotz ihres Kommunikationsvermögens und der dauerhaften Beziehung zwischen Bühne und Publikum in ihrer definierten Eigenart (als *fool*, *clown* oder *jester*) auf Symbolik hinweisen. Letztere darf im Zusammenspiel von Realem und Kunst nicht außen vor bleiben, wobei Symbole abhängig vom jeweiligen Umfeld bzw. Zusammenhang oft vielfältig, allerdings unterschiedlich interpretiert werden können oder müssen.

Das Symbolische ist Teil literarischer Sprache und wird dann besonders wirksam,²² wenn diese Bezug nimmt auf Wirklichkeiten, die das 'Objektive' gleichsam überschreiten. Gestiftet wird jener Bezug durch den Geist, dessen "echte[r] und wahrhafte[r] Einheitsbegriff [spätestens seit Giambattista Vico] [...] sich [...] in der Trias der Sprache, der Kunst und des Mythos" (Cassirer 2002: 4) darstellt. Mit der Loslösung von objektiver Realität wird über die Sprache ein Zugang zum Transzendenten ermöglicht, denn "das Transzendente kann gar nicht begrifflich adäquat ausgedrückt werden [...] [und so dienen aufgrund] ihrer vielschichtigen, mehrdeutigen Natur [...] rein bildhafte Repräsentationen [...] oftmals [besser] als genaue rationale Begriffe" (Dupré 2007: 66). Hier betreten wir den Bereich des Narren, die Heimat seiner *magic wisdom* und einmaligen, vorbildlichen "devotion to his master" (Quennell / Johnson 1995: 78). Die Figur des Feste wird eindeutig zu den Weisen gezählt, wobei die Herkunft dieser Weisheit von Bedeutung zu sein

²¹ Gegen Ulanov / Ulanov (1987), die im Gegensatz zu den meisten Narrenunterscheidungen den *clown* als Archetyp und Oberbegriff zu *fool* und *jester* verstehen: "In archetypal terms, the clown as fool or jester serves to oppose the ruling king, as his symbolic inversion" (1987: 188), bzw. als Nebenbegriff zum *fool* innerhalb der *clown*-Definition gemäß *The Oxford English Dictionary* (OED 3): "A fool or jester, as a stage character", oder *Webster's Collegiate Dictionary*: "a fool, jester, or comedian in an entertainment (as a play)", vgl. Hornback (2009: 2).

²² Für eine semiotische Zusammenschau historischer 'Symbol-Theorien' vgl. Todorov (1995).

scheint: "His wisdom seems to derive in part from age and experience" (Warren / Wells 1994: 57). Wenn der Edelmann Curio Festes Position und Qualitäten beschreibt als: "a fool that the lady Olivia's father took much delight in" (*TN* II: 11f.), betont er Festes 'Vorzeitigkeit' (evtl. ebenso eine Datierung vor der Komödie), wodurch dieser in einen gewissen Vergleich mit der biblischen Weisheitsvorstellung geraten könnte, wie sie in den Sprüchen Salomos begegnet,²³ zumal Feste diese Thematik in seinem abschließenden Gesang (*TN* V₁: 379–398) erneut aufgreift. Die Vorstellung von einem Individuum, das in einem größeren Kontext individuell handelt und (gleich einem Katalysator) 'extra' oder 'außen' bleibt, also seine Einzigartigkeit bewahrt (aus der Reaktion 'unverändert' hervorgeht), wird auch in Platos *Meno* im Zusammenhang mit Frauen und Männern diskutiert, "who are wise about divine matters" (Kingsley 1995: 160).

Nun verlangen aber produktive Intentionen nach mehr als der Deutung von Äußerungen. Literatur ist stets mehr, gleich wie sie charakterisiert sein sollte. Wie erwähnt, beruht beispielsweise die "poetische Qualität einer *religiösen* Dichtung [...] nicht auf der im engeren Sinne religiösen Aussage, sondern auf ihrem Sprachrhythmus, auf den Bildern und den Symbolen"²⁴ (Dupré 2007: 71). Eben- solches gilt für das dramatische Feld. Literarische Texte haben ihre Qualität und 'Berechtigung' als Literatur auch ohne Gemeinsamkeiten in den kulturellen oder religiösen Überzeugungen von Autoren und Rezipierenden. Und so zeigt sich die Qualität in der literarischen Darstellung (dies gilt für alle Bereiche der Literatur) keineswegs nur als rein reproduktiv. Ähnliches ist auch im Falle der Beckermann'schen dreidimensionalen Typologie der Figurenkonzeptionen – Weite, Länge, Tiefe – zu erkennen, denn "die Bandbreite der Entwicklungsmöglichkeiten einer Figur, [...] die von ihr zurückgelegte Entwicklung [...] [und] die Beziehung zwischen dem äußerem Verhalten und inneren Leben" (Pfister 2001¹¹: 241) weisen – falls sie realisiert werden – deutlich nicht auf stereotype Vorbilder hin, sondern geben Raum für neue Darstellungsweisen und Interpretationen. So lässt sich innerhalb der Literatur im ästhetischen Sinn niemals das schöpferische Element vermissen, denn solches Schaffen erscheint sowohl 'genussbereitend' als auch 'produktiv'.

²³ In den Sprüchen Salomos ist von einer Weisheit die Rede, "geschaffen im Anfang seiner Wege, / vor seinen Werken in der Urzeit" bzw. "in frühester Zeit [...] gebildet, / am Anfang, beim Ursprung der Erde" (Spr 8, 22. 23), die "[l]anges Leben birgt [...] in ihrer Rechten" (Spr 3, 16a).

²⁴ Hervorhebung von mir.

3 Humor als Schlüssel zur Erschließung von Wirklichkeit

Das Renaissance-Drama zeigt in Verständnis, Sprache und Einfühlungsvermögen eindeutig auf die Gefühlswelt seiner Vorgänger hin. Der Bruch mit der römischen Kirche änderte (gerade in England) ebenso das Theater. Schließlich erlebte England "eine kulturelle Wiedergeburt, allerdings mit [zeitlicher] Verspätung" (Gelfert 2014: 20), verglichen mit dem europäischen Festland. Mysterienspiel und *Morality Play* als Allegorien geistlicher und moralischer Prinzipien wichen nun – *protestantice* – 'kritischeren' Formen des Dramas, wobei nicht vergessen werden sollte, dass auch diese Zeit sich aus der Theologie und den zahlreichen religiösen Erzählungen speist. So kann in der Figur des als 'weise' beschriebenen Jesters in *Twelfth Night* auf eine auffällig häufig dem religiösen Bereich entnommene Terminologie hingewiesen werden. Allein schon im Namen *Feste* glaubt Therese Steffen eine deutliche Parallele zum biblischen *Festus* in der Apostelgeschichte zu erkennen.²⁵ Feste setzt Weisheit bei Narren voraus, er fordert sie gerade auf, diesbezüglich ihre Talente zu gebrauchen: "Well, God give them wisdom that have it, and those that are fools, let them use their talents" (*TN* I₅: 13f.). Zumindest zeigen Art und Weise der Darstellung und Festes Wortwahl einen religiös-theologischen Hintergrund an. Er beweist ("catechizes", *TN* I₅: 57) seiner Herrin ("madonna", z.B. *TN* I₅: 38) Olivia u.a., dass seine Narrenfunktion rechtens ist, indem er sie zum Lachen bringt,²⁶ wobei er sich neben der von ihm befließigten Terminologie des Frage-und-Antwortspiels des Katechismus bedient. Diese Terminologie sollte gegen Warren und Wells weniger theologisch denn religiös heißen,²⁷ da hier nicht grundständig Glaubensinhalte verhandelt werden, sondern im *catechizing* religiöse Praxis nachgeahmt bzw. geradezu (im doppelten Sinne) parodiert wird: einmal als Reminiszenz an die saisonalen Narrenspiele und zum andern als gleichzeitige

²⁵ Vgl. Steffen (1992: 25): "Als *Festus* ist der Narr sowohl *Lord of Misrule* 'Zeremonienmeister weihnachtlicher Lustbarkeiten', wie auch, in Anlehnung an Apostelgeschichte (*The Acts*) 25–26 'Richter'. [...] Feste, geistreich und witzig, ist nicht nur ein Katalysator von Entwicklungen, sondern gleichsam ihr ironisch distanzierter Kommentator und 'Richter'".

²⁶ Vgl. Warren / Wells (1994: 30): "Feste proves Olivia a fool 'to mourn for (her) brother's soul being in heaven' (I.5.65–6), she is able to accept the 'proof' and to laugh at herself". Vgl. auch Wilcher (2004: 189): "In *Twelfth Night*, Shakespeare uses the technique of the double-act to conduct his most penetrating psychological study of the domestic fool. The character and personal predicament of the early comic servants had never been the focus of dramatic attention. [...] The duologue routine which brings Feste before us for the first time immediately establishes the difference of approach in *Twelfth Night*".

²⁷ Vgl. Warren / Wells (1994: 57): "An important aspect of the role is Feste's use of theological terminology to prove Olivia a 'fool' at I.5.52–67".

Persiflage dieser Narrentradition.²⁸ In spielerischer Form soll vorgegeben werden, dass der rechte Glaube geprüft werde. Warren und Wells sprechen von "mock clericalism" (1994: 57), der in einer dramaturgischen Klimax kulminiert: Feste tritt als Priester und Exorzist auf, um den augenscheinlich 'verrückten' Haushofmeister ("Malvolio the lunatic", *TN IV*₂: 22f.; "Madman", *TN IV*₂: 43) zu 'heilen'. Als Erklärung hierfür wird gerne die Kulisse zu *Twelfth Night* bemüht ("the Twelfth Night festivity of the Feast of Fools"²⁹), ebenso die karnevaleske Figur des "Bishop of Fools or Abbot of Unreason, who guyed and parodied the ceremonies of the Church as the Lord of Misrule reversed secular norms" (Warren / Wells 1994: 57).

Das (ebenfalls im Religiösen gründende) Spiel mit den Vorstellungen von Himmel und Hölle reflektiert erneut die tiefe (und vor allem demütigende) Grausamkeit der Späße gegen den (offensichtlich religiös verbohrt) Haushofmeister Malvolio, den offenen Gegenspieler des Narren. Feste, der in dieser Szene die Rolle des Mediators übernommen hat, wird in seiner Funktion und Aktion von der heutigen Forschung gegenteilig beurteilt, zumal dann, wenn das Verhalten des elisabethanischen Publikums in den Blick gerät.³⁰ Die Analyse von Gareth Lloyd Evans verweist eindeutig auf Anlass und Hintergrund der Feierlichkeiten zum Fest der Narren: Feste ist "not stepping out of his posture as relatively uncommitted observer of the human scene" (zit. nach Warren / Wells 1994: 58). Simon Gray hingegen betont, dass "Feste enjoys tormenting Malvolio" (zit. nach ebd.). Warren und Wells sprechen von verstärkter Grausamkeit gegen den Haushofmeister, was (nach ihrer Einschätzung) zuweilen auch das Publikum zum Nachdenken reizen soll, zumal Shakespeares Taktik keinen Zweifel daran zu lassen scheint, dass er

²⁸ Zu Formen und Funktionen von Narrenspiel und Karneval vgl. Oberth (2015: 47–56), ebenso Burke (2001²).

²⁹ Warren / Wells (1994: 57). Vgl. auch Oberth (2015: 48): "Grundsätzlich stellt jedes Volksfest eine Art Miniaturkarneval mit all seinen Funktionen dar, besonders eben jener der Unordnung und der willkommenen Unterbrechung des Alltags. Auch höfische Feste fanden häufig zur gleichen Zeit statt, also während des Karnevals oder an den zwölf Weihnachtstagen. In die karnevaleske Zeit der *Twelve Days of Christmas* fiel auch das *Feast of Fools*, das 'Fest der Unschuldigen Kindlein', der Opfer des Herodes, an dem besonders drastisch verkehrte Welt gespielt wurde".

³⁰ An dieser Stelle zeigt sich übrigens der Unterschied zur Gesellschaft der elisabethanischen Zeit, vgl. hierzu Hornback (2009: 7f.): "David Ellis remarks that it 'has been customary to point out major differences between Shakespeare's time and our own' when responding 'to the charge of cruelty' in Shakespearean comic moments (e.g., in cases such as those of Malvolio in *Twelfth Night* or Williams in *Henry V*). [...] 'As far as comedy is concerned, [...] the Elizabethans laughed at things we no longer find at all funny.' (The effect is rather like reading a bad translation of a joke.)"

kaum ein Interesse an einem gemäßigten Verhalten gegenüber Malvolio hat.³¹ Damit steht die Frage nach einer weiteren Sinndimension im Raum.

Da Begriffe wie 'ästhetischer Genuss' und 'Erlebnisintensität' neueren Datums sind und das (Staats-)Schauspiel der Renaissance "weniger mimetischer Schein als Emanation, Ausstrahlung von fürstlicher Magnifizienz" (Schwanitz 1996: 57) war, lag die Konzentration auf den Themen "Magie der Macht, [und] ihre[r] Legitimation durch Tugend, Herkunft und Kraft" (ebd.). Noch lange Zeit 'profitierte' selbst die Sprache der Analyse von dieser Vorstellung, wenn nämlich Bradley den Fool als "one of Shakespeare's triumphs in *King Lear*" (Bradley 1966: 259) charakterisiert. Allmählich weicht in der Shakespeare'schen 'psychologischen Form' des elisabethanischen Dramas das übliche Macht- und Prunkgehabe (mehr oder minder differenzierten) Darstellungen des zumeist vielschichtigen menschlichen Verhaltens (z.B. "Shakespeare's interest in the idea of violation", Leggatt 2005: 1). Diese Verletzlichkeit zeigt sich auch und gerade bei Figuren wie dem Clown: "His whole existence is a paradigm of feeling, with tears or laughter" (Ulanov / Ulanov 1987: 186).

Dabei argumentiert Dietrich Schwanitz, dass wir in der Beobachtung der Figuren auf der Bühne erst dann die Szene verstehen können, wenn wir "auch beobachten, was die Figuren beobachten" (1996: 58). Die Figuren wirken demnach nicht nur als reflektierende, sondern auch 'reflexive'³² Spiegel. Ähnlich dem Narren wird "Hamlet, der aus dem Schauspieler spricht, [...] [zum] Spiegel [...]. Wie ein Spiegel ist er selbst unsichtbar und zeigt nur das Bild des Beobachters" (ebd.: 59). Damit macht die Unsichtbarkeit (Hamlets) 'sichtbar'. Hier sollte die Konzentration nicht allein auf den Widerspruch gerichtet sein; was die Strahlen sammelt und lenkt, kann für das Sehen und die Deutung von entscheidender Bedeutung sein. Wenn ein Narr in der Imitation von Gesten und Handlungen, in Wort- und Satz-wiederholungen das Verhalten anderer vorführt, hält er diesen – oft auch dem Publikum – somit nichts anderes als einen Spiegel vor. In solcher Vorführung lässt sich Verhalten präsentieren, demonstrieren, karikieren. Die Beobachtung wird gelenkt, 'verdeutlichte' Emotionen werden vorgeführt. Ungeleitet und unkontrol-

³¹ "By focusing upon the tormentor rather than the tormented, and by keeping Malvolio out of sight, Shakespeare has not necessarily mitigated the cruelty of the scene", Warren / Wells (1994: 58).

³² Zur sog. "Beobachtung zweiter Ordnung" vgl. grundlegend Luhmann (1997: 92–164, bes. 92–97).

liert geschieht dies jedenfalls nicht. "Wer andere Beobachtungen beobachtet, beobachtet immer, daß diese Beobachtungen standortgebunden und oft völlig illusionär sind" (ebd.: 60). Illusionen, Paradoxien und deren Konsequenzen verändern die Sichtweise. Indes gilt bezüglich heutiger Analysen zu bedenken, dass von anderen Bedeutungshorizonten aus beobachtet und argumentiert wird als zur Zeit der Entstehung und Uraufführung der Dramen, die "an der Schwelle neuzeitlicher Staatenbildung archaische und moderne Erfahrungen miteinander vermitteln" (ebd.: 74). Damit wirkt auch der Horizont archaischer Figuren weiter. Robert Goldsmith weist in seiner Analyse der *Wise Fools* auf Festes Vielschichtigkeit hin: "Shakespeare's Feste combines in himself the witty fool and the gay minstrel. In his repertory he includes the songs of the *trouvère* and the tavern singer" (Goldsmith 1958: 5). Hier zeigt sich der Spaßmacher als Herr beider Welten. Von Bradley noch in der Unterscheidung als "Fool" im Text, bzw. als "so-called Clown" in den Bühnenanweisungen erkannt (1972: 63 bzw. 70), erfährt Feste im Laufe der Zeit von literaturkritischer Seite eine gewisse Aufwertung. Dass Feste erst spät, genauer im 19. Jahrhundert, zu der Persönlichkeit wurde, die er heute 'darstellt', zuvor allein einer Funktion gleichkam,³³ spricht für diese Analyse. Festes 'Adelung' schließlich erfolgt durch Robert Goldsmiths Hinweis auf die (für ihn wohl unvorstellbare) Vorstellung eines möglichen Sinngehalts des Stücks ohne den Spaßmacher.³⁴

Ein zentrales Thema der Komödie ist nach wie vor die Liebe, die in unterschiedlicher Form aus unterschiedlichen Blickwinkeln thematisiert und problematisiert wird. Um ihrem moralischen bzw. moralisierenden Anspruch gerecht zu werden, bringt *Twelfth Night* (als Komödie) 'wahre' Liebe als Original und Falsifikat in Gegenüberstellung auf die Bühne. Für Lüthi schließlich deutet sich diese "Komödie der Irrungen" am Schluss als "Verwechslungskomödie" (Lüthi 1957: 177), in der sich Liebe als wahres Gefühl, verborgen ("Viola vor den anderen, Olivia zum Teil auch vor sich selbst", ebd.: 175), erzwungen (Malvolio) oder als Gefühlsduselei (Orsino) zeigt. Während Viola voll "reine[r] Liebe [...] des Herzogs Glück" (ebd.: 173) ersehnt, ihre Tarnung als Cesario nun nicht länger "nur Imitation, [...] [sondern] zugleich Ausdruck ihrer eigenen Situation" (ebd.) ist, führt das gekonnte

³³ Vgl. Busby (1923: 7), bzw. Potter (1985: 39).

³⁴ "Try to imagine... *Twelfth Night* without Feste, and you have some measure of the fool's importance" (Goldsmith 1958: 31).

Spiel mit Masken und Demaskierungen das Publikum – mit und ohne den Narren als *Platzanweiser* – in die echte und fingierte Gefühlswelt der Shakespeare'schen Komödie ein. Ob aus freien Stücken oder nicht, ob in die *richtige Richtung* liebend, ob spielerisch oder zu Tode betrübt angesichts dieser "fair cruelty" (*TN I*₅: 278), als echtes Gefühl oder geheuchelt, kreisen die Figuren in *Twelfth Night* permanent um das Thema Liebe. Den Ausführungen John Gross' – in einer Kritik einer Aufführung von *Twelfth Night* im *Sunday Telegraph* vom 3. März 1991 – folgend, erkennen wir dort pointiert die Liebe in dreifacher Ausprägung: "Orsino is in love with love, Olivia is in love with grief, Malvolio is in love with himself" (zit. nach Warren / Wells 1994: 25). Andererseits betont Gross weiter, dass die Stimmungen nicht auf eine Formel gebracht werden könnten, die Farben seien zu zart und die Deutung bleibe hinter der schöpferischen Gestalt zurück.³⁵ Wie nun nähert sich Feste der Liebe? In der dritten Szene von Akt II widmet er sich zuerst schelmisch, dann musikalisch dem Thema. So fragt er, was denn Liebe sei, wobei er unverzüglich auf ihre Kurzlebigkeit, die 'Achillesferse' der Liebe, zu sprechen kommt und schlussfolgert: "In delay there lies no plenty" (*TN II*₃: 47). Doch selbst seine Lieder, die "mistress mine" (*TN II*₃: 37), "lovers meeting" (*II*₃: 41) oder "come kiss me, sweet" (*II*₃: 49) zum Thema haben, können seine wahre Liebe nicht verbergen: die Narretei. Er ist der professionelle Spaßmacher, das fleischgewordene "good [bzw. "admirable"] fooling" (*TN I*₅: 29 bzw. *II*₃: 75). Als selbständige Persönlichkeit, ausgewiesen durch eigene Auftritte ohne seine Herrin, bewirkt er, dass durch ihn die Handlung lebendig ist, vor allem, indem er die Geister scheidet – auch im Publikum. Nicht als Schatten, sondern als Vertreter positiver Werte und zumindest teilweise als 'Hauptfigur' erscheint Feste zugleich souverän *und* dienstbar und wird so zum Maßstab der Interpretation.³⁶ Hierzu gehört sicherlich auch die die Gesamthandlung relativierende Aussage des Spaßmachers im vorletzten Akt: "Nothing that is so, is so" (*TN IV*₁: 8), in der Lüthi "das Grundmotiv des Stücks" (1957: 176) zu erkennen glaubt. Indem Feste erklärt, dass die Welt der Komödie, so wie sie sich dem Publikum präsentiert, einem

³⁵ Vgl. hier wiederum Warren / Wells (1994: 25): "But when you put it that way, half the magic evaporates. The play's moods are much too various to be summed up in a formula, its colours much too delicate; the lessons it teaches are less important than the world it creates, and its language races ahead – magnificently – of anything that the plot requires."

³⁶ Zu dieser Schlussfolgerung gelangt auch James P. Driscoll (1983: 100): "The harmony of wit and fancy is [...] nowhere more evident than in Feste, who exemplifies the positive values in *Twelfth Night* and is our guide to their interpretation."

Trugbild gleichkommt, entlarvt er sich selbst als idealer Repräsentant des komödianten Maskenspiels. Er wird seinem (sprechenden) Namen gerecht, während Name, Figur und Komödie eine Einheit demonstrieren.

Solche Äußerungen bieten jedenfalls mehr als Satzwiederholungen und einfache Wortspiele. In ihnen können wir "the ancient wisdom, disguised as laughter" (Sitwell 1965: 12) erkennen, das weise Wirken des Narren, "[a]ll the agility of wit and fancy, all the penetration and wisdom", das wir mit A. C. Bradley in seiner jeweiligen Individualität und in Verbindung mit dem Göttlichen bewundern (1972: 64). Feste fühlt sich ohnedies (allen?) überlegen³⁷: Das vertrauliche "thee" bzw. "thy" (z.B. *TN* II₄: 72f.) gegenüber dem Herzog (Orsino) spricht dafür. Furness hält ihn nach Viola und Malvolio für "the character of the comedy" (Furness 1901⁴: XIV). Statt der Ähnlichkeit mit einem ererbten Diener, repräsentiert Feste eine Art moralische Instanz mit weitreichendem Einfluss auf die gesamte Handlung.³⁸ Feste wechselt dazu gerne seine Strategie. So unterscheidet er in Akt I, Szene 5 deutlich zwischen "a drown'd man", "a fool", "a madman" (125); an anderer Stelle bezeichnet er despektierlich sowohl seine Herrin (etwa I₅: 53 und 65) als auch den Haushofmeister (etwa I₅: 73–76) ob ihres Handelns jeweils als "fool" – ein Schlüsselbegriff in *Twelfth Night*. Damit wird der schmale Grat zwischen *madness* und *being a fool* durch Feste zum beliebten Thema. Verpackt in vorwiegend – nach der Unterscheidung Norbert Kohls – *semantisch* bestimmte Wortspiele ("Figuren der gelockerten Gleichheit der Wortbedeutung", Kohl 1966: 97), allen voran die Antanaklasis,³⁹ führt Feste seine durch die Situationskomik geprägten Dialoge, die seinem schillernden Charakter entsprechen. Auch hier beweist Feste Einfluss und Macht, die Bristol nicht auf "the clown's 'good wit'" (1985: 141) reduziert wissen möchte. Es kommt Festes "experience of the 'other side'" (ebd.) zu Wort. Er, "self-conscious professional in a world full of amateurs" (ebd.: 140f.), beendet schließlich das Stück mit seinem letzten Lied, in dessen

³⁷ Vgl. Furness (1901⁴: 403): "No other Shakespeare's fools is so conscious of his superiority as Feste", ähnlich schätzt ihn Summers (1968: 19) ein: "In the business of masking, Feste is the one professional among a crowd of amateurs. [...] He never makes the amateur's mistake of confusing his personality with his mask – he wears not motley in his brain".

³⁸ Auch Goldsmith (1958: 101) erkennt in Feste die "expression or embodiment" des moralischen bzw. ethischen Systems in *Twelfth Night*. John Gross wählt hierzu Begriffe wie "deception" und in Opposition gesetzte Begriffe wie "true love" und "egocentric counterfeits" (zit. nach Warren / Wells 1994: 25).

³⁹ *Ἀντανάκλασις/reflexio* oder Anaklasis ist nach Wilpert (1989⁷: 26) eine "Diaphora im Dialog, Wiederholung desselben Wortes durch den zweiten Gesprächspartner in veränderter, oft emphatischer Bedeutung", also eine dialogische Wortfigur.

abschließender Strophe er bemerkt: "A great while ago the world begun" (*TN V₁*: 395). So wechselt der einstige *corrupter of words* (court-jester)⁴⁰ wieder zum *composer of songs* (stage-jester), beide Male als Künstler, beide Male kreativ.

Als amateurhaft – und wohl als Gegenpol gesetzt – erweist sich das Verhalten anderer Figuren im Hinblick auf Leidenschaften, vor allem auf die Liebe. Das von Musik als Stimulus ("food of love", *TN I₁*: 1) begleitete Lamento des Herzogs zu Beginn des ersten Akts zeichnet dazu ein deutliches Bild: "His 'first speech has all the languid self-indulgence of a man [who lives] in an illusion of love'" (Warren / Wells 1994: 25). Dabei bedient sich Shakespeare eines "artificial Renaissance code of behaviour", um einen "traditional melancholy lover" (ebd.: 26) darzustellen – im Zwischenzustand zwischen Lebendigkeit und Phantasie bis hin zur Ekstase. Wird dabei die gesellschaftliche Stellung Orsinos in Betracht gezogen, so könnte dieses Szenario als Satire und die Figur des Herzogs als Karikatur gedeutet werden (vgl. ebd.: 28f.). "As so often in Shakespearean comedy, an event is seen from more than one perspective". Darum: "what may appear humorously incongruous to an onlooker is no joke to the person experiencing it." (Ebd.: 33) Hierzu zählt auch die Liebe in den vielen Facetten, wobei in ihrer Bearbeitung im komischen Fach Shakespeare ihre janusköpfige Eigenschaft hervorhebt: "Olivia's emotions have been roused and fired, and moreover she is aware both of the pain and the irony of her situation as an oncoming wooer" (ebd.). Während der Narr wohlüberlegt und überlegen neben vieldeutigen, zuweilen ebenfalls melancholischen Liedbeiträgen, Wort- und Sprachwitz zum Erfolg versprechenden Handeln übergeht, verhalten sich die übrigen Figuren in ihrem märchenhaften Setting einer Komödie würdig: "two fairyland courts made of fantasies of love, [...] below-stairs frolics with a dim-witted gull and a drunken knight making a comic pair, a pert maid, a repressive steward, and above all the parted identical twins" (Daniell 1989: 115).

Wie zeigen sich nun Leidenschaften wie die Liebe im tragischen *King Lear*? Auch diese Handlung startet in einer 'Märchenkulisse': Ein König hatte drei Töchter, von denen die jüngste sich (im moralischen Sinne positiv) von den Schwestern

⁴⁰ Zur Bedeutungsfülle von Paradoxal-Rätselhaftem im Stück vgl. Belsey (2008: 80), die in diesem Zusammenhang festhält: "Riddles may have a single correct solution, but the right answer does not always erase the trace of another meaning that made the question into a puzzle in the first place. The wrong side of meaning may be turned outwards to produce an unexpected answer, but the right side survives to maintain its identity as a riddle."

abhebt. Sie allein verkörpert Tugend. Der alte König übergibt sein Reich, verlangt jedoch im Gegenzug als Maß und Mittel der Aufteilung Liebesbeteuerungen von Seiten der drei erwartungsgemäß zu Begünstigten: "Know that we have divided / In three our kingdom [...] Tell me, my daughters [...] Which of you shall we say doth love us most / That we our largest bounty may extend / Where nature doth with merit challenge?" (Shakespeare 2008: I₁: 35–51, im Folgenden zitiert unter der Sigle *KL*) Die Antworten der Töchter fallen unterschiedlich aus: Goneril, die Älteste und Erstbefragte, Gattin des Herzogs von Albany, beteuert prompt: "I love you more than words can wield the matter" (I₁: 53); Regan, dem Herzog von Cornwall vermählt und zweitälteste Tochter, wird an zweiter Stelle zum Sprechen aufgefordert. Ihre Antwort lautet ähnlich der der Schwester: "And find I am alone felicitate / In your dear highness' love" (I₁: 73f.). Die jüngste, zwar umworbene, doch bisher noch ledige Lieblingstochter Cordelia ("our joy", I₁: 80f.) spricht mehrfach zweifelnd zur Seite, und als die Reihe an sie kommt, meint sie schließlich wortkarg: "Love and be silent" (I₁: 60). Dieser kurzen Verweigerung folgt eine wortreiche Beteuerung ihrer unumstößlichen Verweigerung: "I am sure my love's / More ponderous than my tongue" (I₁: 75f.), und, nach zweimaligem "Nothing", schließlich: "Unhappy that I am, I cannot heave / My heart into my mouth. I love your majesty / According to my bond, no more, nor less." (I₁: 89–91) Quennell und Johnson, in der Tradition früherer Kritiker (z.B. Coleridge), deuten Cordelias wiederholtes "Nothing" als ein Hinterfragen der Grundidee des Stücks. Cordelias Verhalten gelte fortan als Maß für das Verhalten der übrigen Figuren (1995: 49).

In *King Lear* verkommt die Liebe zum Sprachspiel⁴¹, dann nämlich, wenn Lear sie seinen drei unterschiedlichen Töchtern in Form von Liebesbezeugungen (Worte stellvertretend für Taten) im Liebes-Wettkampf abfordert. Das Wort *Liebe* dient hier als Beschreibung von 'erwarteten', 'geforderten' und vorhersehbaren Gefühlen. In Verhüllung, als Abstraktion erhält so das zentrale Gefühl der Liebe eigenen Charakter. Akteure und Figuren treten hinter dieses Moment als 'Liebesboten' zurück, die Liebe wird zur eigenständigen Figur, wie sie uns aus dem *Morality*

⁴¹ Dieser Begriff lässt sich auf den späten Wittgenstein (1953) zurückführen: "Sprachspiele sind komplexe Kommunikationseinheiten, die aus sprachlichen und nichtsprachlichen Tätigkeiten [...] bestehen. Zeichen, Wörter, Sätze als 'Werkzeuge der Sprache' haben keine Bedeutung an sich, diese ergibt sich erst aus ihrer jeweiligen Verwendungweise in Handlungszusammenhängen, aus ihrem Gebrauch" (Bußmann 2002³: 631).

Play bekannt ist. Wie Lear selbst der Macht huldigt (Legitimation, Forderungen, großes Gefolge als Machtsymbol, Untergebene, die ihm allein zu Willen sind), der Narr seinen Späßen und der Wahrheit verpflichtet ist, so verpflichtet Lear seine Töchter (als seine designierten Nachfolgerinnen und ihm zugehörig) zu der Aufgabe, die Liebe (in Wort und Tat) zu verkörpern. Dabei stammt die größte, die ultimative Liebesbeteuerung vom sterbenden Lear selbst:

And my poor fool is hanged. No, no! No life?
Why should a dog, a horse, a rat have life,
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never! [...]
Break, heart, I prithee break. (KL V₃: 305–308, 313)

Adressat dieser Liebe ist den Worten nach sein Fool. Ginge es an dieser Stelle um eine Gleichsetzung oder den bewussten Tausch der Namen Fool und Cordelia (schließlich wurde auch sie gehängt, starb auch sie – wie der Narr – eines zu frühen, gewaltsamen Todes), wäre Lears Liebesbeteuerung dennoch dieselbe, dargeboten mit der gleichen Intensität.⁴² Lear liebt die, die ihm treu ergeben sind, denn er versteht ihre Ergebenheit als gottgewollt: "Upon such sacrifices, my Cordelia / The gods themselves throw incense" (KL V₃: 20f.). Damit stellt sich unweigerlich die Frage, um wen und was Lear schließlich im letzten Akt, der letzten Szene trauert. Ist es die Trauer um die eigene Person, um Lears Reich, das er nun unweigerlich verloren sieht, um die einzig geliebte Tochter, um den treuesten Gefährten, um die eingebüßte Macht, um den Verlust göttlicher Ordnung? An dieser Stelle wird deutlich, dass sich ein Tausch vollzogen hat – ein Tausch zwischen dem König und seinem Narren. Das "Janusgesicht zwischen Kind und Weisem, zwischen Mythologie und realistischer Weltsicht" (Hartmann 2000: 29), das zuvor *per definitionem* der Fool verkörperte, wird am Ende des Dramas im scheidenden König real. Dabei werden Lears Auftritte mehrfach aus zwei Perspektiven beleuchtet und 'belebt'. Während in der Figur Kents als Lears Kämpfer gegen Gefahren von außen die "äußeren Konflikte Lears [...] [ausgetragen werden, berührt die Figur des Fool] seiner Natur gemäß die inneren Konflikte, also sein Seelenleben" (Hartmann 2000: 33). Nicht von ungefähr gab ihm Gareth

⁴² Mit dem Hinweis auf Sir John Gielguds Äußerung bezüglich aufführungstechnischer Gründe könnte erklärt werden, dass ein gleichzeitiges Verschwinden des Fool und der Tod Cordelias für jede Aufführung zwingend gefordert werden musste ("And my poor fool is hanged!", V₃: 304) – dass nämlich "Cordelia and the Fool were in all probability acted by the same boy" (Sitwell 1965: 67). Andererseits schließt das eine das andere nicht automatisch aus und spricht keinesfalls gegen eine innige Liebe zwischen Lear und seinem Fool.

Lloyd Evans die Bezeichnung "Lear's unnamed shadow" (1982: 161). Letztlich wird die äußere Gefahr siegen, Lear scheidet dahin, der Kreis schließt sich und Lears anfängliche Worte werden Realität: "we / Unburthened crawl toward death" (KL I₁: 38f.). Der innere Konflikt löst sich durch den Tausch Fool–Lear.

Die Tragödie als Gegenentwurf zur Komik⁴³ präsentiert *Helden* als Figuren mit menschlichen Schwächen. Peter Wagner zählt hierzu im Shakespeare-Kontext neben den Todsünden Stolz, Eifersucht und Verschwendungssucht noch Undankbarkeit und die Schwäche, sich den menschlichen Fehlern zu ergeben (vgl. Wagner 1988: 35). Als möglicher Gegenentwurf diene hier die Figur des Fool. Zur gleichen Zeit kritisiert Bradley aber die Diskussion, ob der 'ungewöhnliche', weil 'ungewohnte' Zustand dieser Figur, der in der Diskussion um die 'geistige (oder geistliche?) Gesundheit' des Fool zur Sprache kommt, nicht "the poetry of the character" (Bradley 1966: 260) zerstöre. Zeigt sich hier etwa ein Zusammenhang zur dramaturgischen Entscheidung, den Fool sang- und klanglos, bereits zur 'Halbzeit' von der Bühne zu entfernen und seine Funktion (Narretei *und* Weisheit) auf Lear zu übertragen? Mit den Worten "And I'll go to bed at noon" (KL III₆: 83) nimmt der Fool seinen Abschied vom Publikum.⁴⁴ Anders wirken in diesem Zusammenhang Shakespeares Spätwerke (*Cymbeline*, *The Tempest*, *The Winter's Tale*). Ihnen liegt eine abweichende Thematik zugrunde: "a soul at rest with itself and with the world" (Wagner 1988: 35). Den Stücken jedoch gemeinsam ist die Subtilität und Doppeldeutigkeit der Sprache, die in der Spannung zwischen Textbuch und Aufführungen das Interesse an dieser Form des Dramas bis heute lebendig hält. Zudem gilt hier das Urteil Max Lüthis zu bedenken, der die Shakespeare'schen Komödien als "heimliche Mysterien" beschreibt, in denen "wirkliche Menschen [...] zugleich die leicht beweglichen Figuren der Phantasie bleiben" (1957: 179).

Nun sind es auch und gerade Sprache und Sprachvermögen, die die Handlung des Dramas lenken. Lear fordert als absoluter Monarch von allen Untertanen Liebe, (im heutigen Jargon) 'ganzheitlich'. Damit werden jegliche Affekte der Vorgabe von Liebesbeweisen unterstellt. Lears erwartetes Liebesideal wird von seinen

⁴³ Auch hinsichtlich der Technik wollte kein Geringerer als Samuel Johnson die Shakespeare'sche Tragödie deutlich von den Komödien Shakespeares unterschieden wissen: "Shakespeare's tragedy [...] seems to be skill, his comedy to be instinct" (zit. nach Daniell 1989: 104).

⁴⁴ Ohne den Ausgang des Dramas vor Augen könnte das frühe Abtreten des Fools aus der Perspektive Lears als 'klammheimlich' gedeutet werden, da Lear beim Abgang des Fools bereits schläft; anders beim Publikum, von dem sich der Fool artig verabschiedet.

Töchtern nicht erreicht. Die beiden ältesten heucheln Liebe, Cordelia kann hingegen ihre Liebe nicht in Worte fassen. Allein der Fool verkörpert tatkräftig und wortgewandt Lears Vorstellung von der 'Kardinaltugend' Liebe. Wahre Liebe ereignet sich in Lears Weltbild in Wort (eloquente Wort- und Sprachspiele) und Tat (echte, wahre Liebe mit allen Folgen, Treue, Ergebenheit, Opferbereitschaft). Selbst Kents formalisierte, äußere Treue erreicht nicht Lears Vorstellung; nur der Fool vermag dem Anspruch Lears 'humorvoll' gerecht zu werden. Mit dessen Tod stirbt für Lear alle Hoffnung auf Liebe. Lears Konsequenz ist der eigene Tod.

4 Humor als 'Ort' kontrollierter Leidenschaften

Ein Drama frei von Affekten und Leidenschaften ist schwer vorstellbar, denn beide bestimmen – auf je unterschiedliche Art und Weise – Handlung, Ästhetik, Wirkung und Akzeptanz: Während Leidenschaften 'Motor' der Handlung sind, sind Affekte ihre 'Würze'. Das komische Fach kennt Affekte als Unterhaltungsmoment und 'Stimmungsmache', die Tragödie oftmals als Demonstration menschlicher Schwächen und Verfehlungen auch als konzentrierte Form der nach Vergeltung oder Vergeltung schreienden Todsünden (*peccata mortalia*). Nirgendwo im Alltag wird derart konzentriert geliebt und gehasst, wie dies in Dramen auf der Bühne zum Ausdruck kommt.⁴⁵

Nun sind bekanntlich Laster wie zügellose Liebe und Hass, Neid und Habsucht, Hochmut und Stolz usw. allein nicht Antrieb und Ziel von Affekten und Leidenschaften. Das Drängen und Streben nach besonderen Gefühlen, mit einer intensiven Ausübung besonderer Tätigkeiten als Folge, führt die sich ihren Leidenschaften Ergebenen in "einen Zustand der Erfüllung [...], der im Kontrast steht zum Zustand des Mangels oder Begehrens" (Sydow 2013: 26). Die Sehnsucht, in bestimmten Tätigkeiten oder Gefühlen 'aufzugehen', bewirkt, dass man "als Handlungssubjekt ganz von dieser Tätigkeit bestimmt ist" (ebd.: 27), dies bedeutet jedoch nicht zwingend den Verlust jedweder Kontrolle. Damit ein solches dramatisches Beziehungsgeschehen nicht abseits und damit den Rezipierenden unzugänglich, zuweilen auch unverständlich bleibt, bedarf es der Interpreten und Mittler. Die Narrenfunktion kann als solche fungieren, so dass die eigentliche

⁴⁵ Nicht zufällig ist das Drama (neben der Lyrik) ein bevorzugtes Ausdrucksmedium expressionistischer Literatur in der Moderne, wie u.a. Paul Kornfeld (1918) manifestiert hat.

Nebenfigur,⁴⁶ die in solchen Momenten selbst unsichtbar bleibt,⁴⁷ durch die Einbindung des Publikums in das Beziehungsgeschehen auf der Bühne, dieses Geschehen noch durch ein Zweites, zwischen Bühne und Zuschauerraum, erweitert. Hierzu dienen – wie bereits angedeutet – in elisabethanischer Zeit vor allem Textpassagen und Handlungsabfolgen, jeweils dem Volksgut entnommen oder zumindest mit Verweis darauf,⁴⁸ in Kombination mit dem *extemporierten Spiel* der Narren. Mit Hilfe des Stegreifspiels wurde auch "die Brechung der Illusion einer idealisierten Bühnenhandlung zur eigenen Kunst erhoben [...] [, was] das traditionelle Kunstlied der Clowns, der *jig*, eine rein epische Form der Bühnendarstellung" (Hartmann 2000: 29), weiter aufwertete. Die Narrenexistenz "zwischen Kind und Weisem, zwischen Mythologie und realistischer Weltsicht [...] [oder als Nachkomme des Vice] mit der dionysischen Kraft oder dem Teufel in Verbindung gebracht" (ebd.), sucht in Drama und Publikum die Geister zu scheiden. Während in *King Lear* tragisch zu Empathie, Sympathie und Mitleiden aufgefordert wird, beweist Feste in *Twelfth Night* Schadenfreude im Hinblick auf seinen 'unsympathischen' Widerpart Malvolio – die einzige Figur des Stücks, die "am Ende verbittert abgeht, unversöhnt, ungeheilt, unverwandelt" (Lüthi 1957: 176): "I'll be revenged on the whole pack of you." (*TN V₁: 368*)⁴⁹ Mit seinem Lied zum Ende des Stücks kehrt Feste beschwingt zu seiner Zwillingsexistenz als *corrupter of words (court-jester) und composer of songs (stage-jester)* zurück. Lears Tod kommt, wie zu erwarten, am Ende des Dramas, während das frühe Abtreten seines Narren ('zur Halbzeit') und der gewaltsame Tod Cordelias sich als nicht unbedingt erwartete Möglichkeiten darstellen. Während der Tod der Bösewichter ("five of the villains in *King Lear* meet their ruin", Norton 2011: 138), für Kenneth Myrick der "tragic

⁴⁶ Neben den *dramatis personae*, in denen die Narren in der Aufzählung an späterer Stelle erscheinen, sind es vor allem wissenschaftliche Abhandlungen, die die Narrenfiguren als Nebenfiguren betrachten, wohl auch im Hinblick auf das "extemporierte Spiel, das jederzeit aus der Haupthandlung ausbrechen konnte, indem der Darsteller sich direkt ans Publikum wandte" (Hartmann 2000: 29).

⁴⁷ Erinnerung sei hier an die bereits erwähnte Funktion Hamlets, die mit der des Clowns zu vergleichen ist, so Hamlet, der, aus dem Schauspieler sprechend, sowohl als reflektierender als auch reflexiver Spiegel wirkt, da er, selbst unsichtbar, das Bild des Beobachters den Zuschauern zeigt.

⁴⁸ Während die französische Kultur auf eine gut dokumentierte Narrenfesttradition zwischen dem Mittelalter und dem 16. Jahrhundert verweisen kann, gestaltet sich dies in England schwieriger, dennoch lässt sich der französische Einfluss auf das *Feast of Fools* erkennen, wobei das Kirchenfest *Fête de l'An* ('New Year Feast of Asses' bzw. 'of Fools') wohl Pate stand. Vgl. Billington (1979: 36): "It would be surprising, in view of the close political and ecclesiastical relations between medieval France and England if the Feast of Fools had not found its way across the channel. It did".

⁴⁹ Die Frage nach einer 'poetischen Gerechtigkeit' scheint hier weniger von Belang; den – voraussehbaren – Ausgang der Komödie betrifft sie jedenfalls nicht.

sense" bzw. die "tragic note" des elisabethanischen Christentums (ebd.), als *gerecht* galt ("false security' and [the] 'downfall of evildoers'", ebd.), kann das Los der treuen Gefährten als traurige Begleiterscheinung bzw. 'Kollateralschaden' betrachtet werden (oder als typisches Schicksal von Nebenfiguren). Dem Zufall ist es keineswegs geschuldet. Mit Abgang der 'undurchsichtigen' Figur des Narren wird die Handlung transparenter.

Wie die Dramenbeispiele hier deutlich machen sollten, stellt sich die Verbindung von Affekten und Leidenschaften in der Figur des Narren als synthetisch dar. In der Funktion genau festgelegt, doch bunt und vielschichtig in ihrer Wirkmächtigkeit zeigen diese Repräsentanten des komischen Fachs, heißen sie nun *fool*, *clown* oder *jester*, Tölpeleien oder Prognosen, Weisheiten in Wort- und Sprachspiele verpackt, mehr als nur Talente, es *sind* 'Leidenschaften'. In Analogie zum Karneval lassen jene Spaßmacher "eines der Lieblingsthemen der Volkskultur, vor allem der Frühen Neuzeit, das der verkehrten Welt, der *world turned upside down* für eine gewisse Zeitspanne Wirklichkeit werden" (Oberth 2015: 49).⁵⁰ So wirkt gerade in der Figur des Narren, die, weil verschiedene Perspektiven, Situationen, Affekte oder Leidenschaften zu berücksichtigen sind, komplex, zuweilen auch gegensätzlich sein muss (darum auch die Notwendigkeit verschiedener Typen), der Humor als Schlüssel zur Erschließung von Wirklichkeit, zu der als ursprünglicher, nicht verzichtbarer Teil die Welt des Begehrens (in Erfüllung oder gefühltem bzw. realen Mangel) gehört.⁵¹

Die Lüge des Spaßmachers führt hin zu Wahrheiten, Narretei kann zu Weisheit, Hass zu Liebe werden. Während diese kurzzeitige Umkehrung von Denken und Welt der Komödie ein humorvolles Gelingen ermöglicht, rufen Verkehrungen und Affekte in tragischen Zusammenhängen oft grausame und endgültige Reaktionen hervor. Eine wichtige Bestimmung von Leidenschaften ist ihre Funktion als 'Motor' der Handlung (in Komödien führt Liebe oft zu Aktionen, Machtstreben in Tragödien zum Untergang der gegebenen Ordnung). 'Formal' tragen sie Verant-

⁵⁰ Ernst Robert Curtius (1978⁹: 106f.) kann diese Weltvorstellung als literarischen Topos schon von Aristophanes und Lukian über die mittelalterlichen *Carmina Burana* bis zu Rabelais belegen, sei es als "Parodie der homerischen Hadesreise", in Brueghels Bild "Niederländische Sprichwörter" oder "im Zwielicht einer verstörten Seele [als] Ausdruck des Grauens [...] in einem Gedicht des Theophile de Viau (+ 1626), zu dem der *surréalisme* der 1920er Jahre Beziehungen fand".

⁵¹ So kann Northrop Frye (1973: 184) als wesentliche Funktion der Shakespeare'schen Komödie festhalten: "Shakespearean comedy illustrates, as clearly as any *mythos* we have, the archetypal function of literature in visualizing the world of desire, not as an escape from 'reality,' but as the genuine form of the world that human life tries to imitate."

wortung für die Dramatik des Stücks, gleichzeitig ebenfalls für die 'geneigte Akzeptanz' des Publikums (*delectare*). Wie der Humor dabei vorgetragen wird, ob schelmenhaft oder bitter, satirisch oder belehrend und aufwühlend, bleibt in der Entscheidung von Autoren, Intendanten und Schauspielern; über die Intensität des Rückbezugs auf das eigene Leben und Erleben entscheiden allein Zuschauer und Zuhörer, denn diese lachen über Aktionen, nicht über Intentionen.

Humor ist vielschichtig und wie der Narr 'janusköpfig'. Er macht selbst Unerträgliches ertragbar. Durch das Erheitern werden Affekte losgelöst. Humor vermag zudem die Figuren und durch sie auch das Publikum zu belehren. Er kann Affekte und Leidenschaften offenlegen und bündeln. Er wirkt symbiotisch, schafft Gemeinschaft auf der Bühne und zwischen Schauplatz und Publikum und trennt (Verletzungen, Enttäuschungen, Grausamkeiten), um anschließend wieder 'kathartisch' zu verbinden im Sinne einer Wiederherstellung des Ursprünglichen, wahrhaftig, unverfälscht. Humor macht frei und lässt die dem Humor Verschiedenen Symbole der Freiheit sein. Somit wohnt dem Humor und seinen *dramatis personae* eine rhetorisch-topische Qualität⁵² inne, als sie zur Lösung der drei bereits klassischen Aufgaben des Redners (*officia oratoris*), nämlich *docere*, *movere* und *delectare*, beitragen bzw. diese selbst herbeiführen.

Bibliographie

Alewyn, Richard (1959): *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Reinbek: Rowohlt.

Arden, Heather (1980): *Fool's Plays. A Study of Satire in the Sottie*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Barthes, Roland (1990): "Die alte Rhetorik: Ein Abriss", in: Kopperschmidt, Josef (Hg.): *Rhetorik. Bd. I: Rhetorik als Texttheorie*. Darmstadt: WBG, 35–90.

Bello, Leonardo Maria (Hg., 1934): *Doctoris Seraphici S. Bonaventurae Opera Theologica Selecta. Tomus I: Liber I Sententiarum*. Florenz: Collegium S. Bonaventurae.

Belsey, Catherine (2008): "The Riddle of *Twelfth Night*", in: Lüdeke, Roger / Richter, Virginia (Hg.): *Theater im Aufbruch. Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 71–83.

⁵² Zur Kategorie des Rhetorischen vgl. z.B. Barthes (1990) bzw. Fries (2005).

- Billington, Sandra (1979): "'Suffer Fools Gladly': the fool in medieval England and the play *Mankind*", in: Williams, Paul V. A. (Hg.): *The Fool and The Trickster. Studies in Honour of Enid Welsford*. Cambridge / Ipswich: D. S. Brewer, 36–54.
- Bradley, Andrew C. (1972): "Feste the Jester" [1916], in: Palmer, David J. (Hg.): *Shakespeare: Twelfth Night. A Casebook*. London: Macmillan, 63–71.
- Bradley, Andrew C. (1966): *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan. [1904]
- Brissenden, Alan (Hg., 1993): *William Shakespeare: As You Like It*. Oxford: Clarendon Press.
- Bristol, Michael D. (1985): *Carnival and Theater. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York: Methuen.
- Brown, Lesley (Hg., 1993): *The New Shorter Oxford English Dictionary, Vol. I*. Oxford: Clarendon Press.
- Burke, Peter (2001²): *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot: Ashgate.
- Busby, Olive Mary (1923): *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*. London: Oxford Univ. Press.
- Bußmann, Hadumod (2002³): "Sprachspiel", in: Bußmann, Hadumod (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner, 631.
- Cassirer, Ernst (2001): *Philosophie der Symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, bearb. v. Claus Rosenkranz. Hamburg: Felix Meiner (Ernst Cassirer Werke – Hamburger Ausgabe 11). [1923]
- Cassirer, Ernst (2002): *Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, bearb. v. Claus Rosenkranz. Hamburg: Felix Meiner (Ernst Cassirer Werke – Hamburger Ausgabe 12). [1925]
- Celano, Anthony J. (2016): *Aristotle's Ethics and Medieval Philosophy. Moral Goodness and Practical Wisdom*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Curtius, Ernst Robert (1978⁹): *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern / München: A. Francke. [1948]
- Daniell, David (1989): "Shakespeare and the Traditions of Comedy", in: Wells, Stanley (Hg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 101–121.
- Draper, John W. (1975): *The Twelfth Night of Shakespeare's Audience*. New York: Octagon.

- Driscoll, James P. (1983): *Identity in Shakespearean Drama*. London / Toronto: Associated Univ. Presses.
- Dupré, Louis (2007): *Symbole des Heiligen. Die Botschaft der Transzendenz in Sprache, Bild und Ritus*. Freiburg i. Br. / Basel / Wien: Herder.
- Elton, William R. (1989): "Shakespeare and the Thought of his Age", in: Wells, Stanley (Hg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 17–34.
- Evans, Gareth Lloyd, (1982): *The Upstart Crow. An Introduction to Shakespeare's Plays*. London: J. M. Dent & Sons.
- Forster, Edward Morgan (1962): *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin [1927].
- Fries, Patrick (2005): "Corriger la fortune? Über mögliche Beiträge von Sprechwissenschaft und Sprecherziehung zu einer 'Didaktik des Predigens'", in: *Pastoraltheologie* 94, 146–159.
- Frye, Northrop, (1973): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press. [1957]
- Furness, Horace Howard (Hg., 1901⁴): *William Shakespeare: Twelfth Night, Or, What You Will*. Philadelphia: Lippincott.
- Gelfert, Hans-Dieter (2014): *William Shakespeare in seiner Zeit*. München: Beck.
- Giani, Leo Maria (1994): *Heilige Leidenschaften. Mythen, Kulte und Mysterien*. München: Kösel.
- Goldsmith, Robert Hillis (1958): *Wise Fools in Shakespeare*. Liverpool: Liverpool Univ. Press.
- Greiner, Bernhard (2012): *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges*. Stuttgart: Kröner.
- Gutenberg, Norbert (1994): *Grundlagenstudien zur Sprechwissenschaft und Sprecherziehung. Kategorien–Systematik–Programm*. Göppingen: Kümmerle.
- Hartmann, Peter (2000): *Zur Dramaturgie der Nebenfigur in Theater und Film*. Marburg: Tectum.
- Hornback, Robert (2009): *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Iser, Wolfgang (1984²): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

- Jakobson, Roman (1989²): "Was ist Poesie?" [1934], in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 67–82.
- Jones, Kathleen (1996): *Die einsame Rose. Das Leben der Christina Rossetti*. München: Goldmann. [1991]
- Kingsley, Peter (1995): *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic*. Oxford: Clarendon Press.
- Klotz, Volker / Mahler, Andreas / Müller, Roland / Nitsch, Wolfram / Plocher, Hanspeter (2013): *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kohl, Norbert (1966): *Das Wortspiel in der Shakespeareschen Komödie*. Frankfurt a. M. (Inauguraldiss.).
- Korhonen, Anu (1999): *Fellows of Infinite Jest. The Fool in Renaissance England*. Turku, Finland: Painosalama.
- Kornfeld, Paul (1918): "Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes", in: *Das junge Deutschland* 1, 1–13.
- Langer, Otto (2004): *Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung – Stationen eines Konflikts*. Darmstadt: WBG.
- Langer, Susanne (1953): *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Leggatt, Alexander (2005): *Shakespeare's Tragedies. Violation and Identity*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Lengeler, Rainer (2000): "The Taming of the Shrew. Das Spiel mit den Erwartungen", in: ders. u.a. (Hg.): *Shakespeares Dramen*. Stuttgart: Reclam, 9–37.
- Lengeler, Rainer / Bettinger, Elfi / Jarfe, Günther u.a. (Hg., 2000): *Shakespeares Dramen*. Stuttgart: Reclam.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lüthi, Max (1957): *Shakespeares Dramen*. Berlin: De Gruyter.
- Majetschak, Stefan (2007): *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Meeker, Joseph W. (2012): "The Comic Mode. The Biology of Comedy", in: Marcus, Leah S. (Hg.): *William Shakespeare: As You Like It*. New York / London: W. W. Norton, 220–234.
- Müller, Klaus Peter (2008⁴): "Dramentheorien", in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 138–143.

- Niefanger, Dirk (2012): "Barock", in: Marx, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 230–243.
- Nordhofen, Susanne (2003): *Literatur und Symbolische Form*. Hannover: Siebert.
- Norton, John J. (2011): "New Directions: *King Lear* and Protestantism", in: Hiscock, Andrew / Hopkins, Lisa (Hg.): *King Lear. A Critical Guide*. London / New York: Continuum, 138–155.
- Oberth, Iris (2015): *Der Narr als Epochenmotiv und metatheatrale Reflexionsfigur bei Shakespeare*. Darmstadt: Büchner.
- Paetzold, Heinz (1995): *Ernst Cassirer – Von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie*. Darmstadt: WBG.
- Pfister, Manfred (2001¹¹): *Das Drama*. München: Fink.
- Potter, Lois (1985): *Twelfth Night. Text and Performance*. London: Macmillan.
- Quennell, Peter / Johnson, Hamish (1995): *Routledge Who's Who in Shakespeare*. London: Routledge.
- Rupp, Susanne (2001): *'From Grace to Glory'. Himmelsvorstellungen in der englischen Theologie und Literatur des 17. Jahrhunderts*. Heidelberg: C. Winter.
- Schwanitz, Dietrich (1996): *Englische Kulturgeschichte von 1500 bis 1914*. Frankfurt a.M.: Eichborn.
- Shakespeare, William (2012): *As You Like It*, hg. v. Leah S. Marcus. New York / London: W. W. Norton. [zitiert als *AYLI* Akt. Szene. Vers(e)] [1623]
- Shakespeare, William (1987): *The History of King Henry The Fourth, Part I*, hg. v. David Bevington. Oxford: Clarendon Press. [zitiert als *H IV I* Akt. Szene. Vers(e)] [1598]
- Shakespeare, William (2008): *King Lear*, hg. v. Grace Ioppolo. New York / London: W. W. Norton. [zitiert als *KL* Akt. Szene. Vers(e)] [1606]
- Shakespeare, William (1987): *The Tempest*, hg. v. Stephen Orgel. Oxford: Clarendon Press. [zitiert als *T* Akt. Szene. Vers(e)] [1610/11]
- Shakespeare, William (1994): *Twelfth Night, or What You Will*, hg. v. Roger Warren u. Stanley Wells. Oxford: Clarendon Press. [zitiert als *TN* Akt. Szene. Vers(e)] [1601]
- Simpson, John A. / Weiner, Edmund S. C. (1991^{2a}): "clown", in: *The Oxford English Dictionary. Vol. III*. Oxford: Clarendon Press, 364f.
- Simpson, John A. / Weiner, Edmund S. C. (1991^{2b}): "fool", in: *The Oxford English Dictionary. Vol. VI*. Oxford: Clarendon Press, 9.

- Simpson, John A. / Weiner, Edmund S. C. (1991^{2c}): "jester", in: *The Oxford English Dictionary. Vol. VIII.* Oxford: Clarendon Press, 221.
- Sitwell, Edith (1965): *A Notebook on William Shakespeare.* London: Macmillan.
- Skura, Meredith Anne (1993): *Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Standop, Ewald / Mertner, Edgar (1983⁴): *Englische Literaturgeschichte.* Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Steffen, Therese (Hg., 1992): *William Shakespeare: Twelfth Night Or, What You Will. Zwölfte Nacht Oder, Was Ihr Wollt. Prosaübersetzung und Anmerkungen.* Tübingen: A. Francke.
- Steffensky, Fulbert (2006): *Schwarzbrot-Spiritualität.* Stuttgart: Radius.
- Stewart, Stanley (2010): *Shakespeare and Philosophy.* New York / London: Routledge.
- Stratmann, Gerd (2000): "King Lear", in: Lengeler, Rainer u.a. (Hg.): *Shakespeares Dramen.* Stuttgart: Reclam, 317–342.
- Summers, Joseph H. (1968): "The Masks of Twelfth Night" [1955], in: King, Walter N. (Hg.): *Twentieth Century Interpretations of Twelfth Night. A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 15–23.
- Sydow, Björn (2013): *Philosophische Anthropologie der Leidenschaften.* Berlin: Akademie Verlag.
- Taylor, John Russel (1966): *The Penguin Dictionary of the Theatre.* London: Methuen.
- Todorov, Tzvetan (1995): *Symboltheorien.* Aus dem Franz. von B. Gyger. Tübingen: Niemeyer.
- Ulanov, Ann / Ulanov, Barry (1987): *The Witch and the Clown. Two Archetypes of Human Sexuality.* Wilmette, Illinois: Chiron Publications.
- Vorgrimler, Herbert (2000): *Neues Theologisches Wörterbuch.* Freiburg i.Br.: Herder.
- Wagner, Peter (1988): *A Short History of English and American Literature.* Stuttgart: Klett.
- Warren, Roger / Wells, Stanley (1994): "Introduction", in: Shakespeare, William: *Twelfth Night, or What You Will*, hg. v. Roger Warren u. Stanley Wells. Oxford: Clarendon Press, 1–76.

- Wells, Robin Headlam (2005): *Shakespeare's Humanism*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Westerholm, Joel (2010): "Christina Rossetti's 'Wounded Speech'", in: *Literature & Theology* 24, 345–359.
- Wilcher, Robert (2004): "The Art of the Comic Duologue in Three Plays by Shakespeare", in: Alexander, Catherine M. S. (Hg.): *Shakespeare and Language*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 179–200.
- Wilpert, Gero von (1989⁷): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
- Woolf, Virginia (1978¹⁶): *A Room of One's Own*. London: Hogarth. [1929]
- Zerbst, Rainer (2001): "Nachwort", in: Eliot, George: *Middlemarch. Eine Studie über das Leben in der Provinz*, hg. v. Rainer Zerbst. Stuttgart: Reclam, 1153–1175.