

3. September 2021

### **Shakespeare und der Feminismus (revisited)**

„Shakespeares Dramen sind ... eine besondere Herausforderung für das Ethos“ feministischer Lektüre, schreibt Ina Schabert in einem Aufsatz, der 1992 unter dem einfachen wie programmatischen Titel „Feminismus“ im *Shakespeare Jahrbuch West* erschien. Unter der Überschrift „Aus der Forschung“ hatte Kurt Tetzeli von Rosador ein kleines Forum zusammengestellt, das den Umbrüchen im abendländischen Denken seit den 1960er Jahren Rechnung tragen wollte. Die drei dort versammelten Essays zur Dekonstruktion, zum New Historicism und eben zum Feminismus wurden präsentiert als „Einladungen zur Information, zum Nachvollzug, zur Teilhabe, Einladungen, sich auf eine Gedankenreise zu begeben und (unvertraute) Wege zu beschreiten.“ Es wurde versprochen, dass man auf dieser Reise „die Möglichkeit [habe], Aufregendes zu entdecken.“ (Tetzeli von Rosador, *SHJB West*, 1992, S. 91) 30 Jahre später möchte ich unser Colloquium zum Anlass nehmen, diesen Beitrag und seine Entdeckungen noch einmal zu lesen, ergänzt durch eine Reihe weiterer Beiträge, die Ina Schabert seitdem aus der Perspektive des Feminismus bzw. der Geschlechterforschung zu Shakespeare vorgelegt hat.

1992 war ein Aufsatz zum Thema „Feminismus“ im deutschen *Shakespeare Jahrbuch* revolutionär – auch wenn uns das heute erstaunen mag. Denn zweifellos gab es die feministische Literaturwissenschaft schon vorher, und sogar an der LMU München war bereits ein Jahr zuvor ein Graduiertenkolleg zur Erforschung der Geschlechterdifferenz in der Literatur eingerichtet worden. Die deutsche Shakespeare Forschung bzw. das *Jahrbuch* ihrer Gesellschaft hatte sich davon allerdings bis dato wenig berührt gezeigt. Wenige Ausnahmen bestätigen die Regel: Inge Leimberg hatte 1983 im *Jahrbuch (West)* unter dem Titel „Shakespeare feministisch“ eine Sammelrezension von vier feministischen Auseinandersetzungen mit Shakespeare verfasst, der mit dem 1980 erschienenen Sammelband *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, und Coppélia Kahns *Man's Estate* (1981) zwei kanonische Texte der feministischen Shakespeare-Forschung berücksichtigte. Eingangs meinte die Rezensentin allerdings, feststellen zu müssen, dass „die Verfasserinnen dieser vier Bücher [...] sich alle zu ihrem feministischen Standpunkt“ bekennen, aber der Standpunkt der Rezensentin „nun ganz gewiß nicht feminin- oder sonst irgendwie -istisch“ sei. Und sie schloss mit dem Urteil, dass es „in der gesamten Shakespeare-Literatur [...] keine Monographie“ gäbe, „die den männlichen Standpunkt in so unerträglicher Weise verabsolutiert

wie diese vier Bücher den ‚weiblichen‘.“ (*SHJB West*, 1983, S. 248) 1986 erschien eine weitere Sammelrezension unter dem Titel „Shakespeare feministisch“, dieses Mal aber verfasst von Ina Schabert, Elisabeth Bronfen, Ingrid Hotz und anderen, und mit einem ganz anderen Fazit: „Obgleich sie manche Irritation hervorruft, stellt die feministische Shakespeareinterpretation mit ihren frischen Akzentuierungen zweifellos eine Bereicherung der Shakespearewissenschaft dar. Für Inszenierungen von Shakespeares Dramen lassen sich bei ihr eine Fülle von Vorschlägen finden. Dem heutigen Selbst- und Fremdverständnis der Geschlechter eröffnet sie interessante historische Dimensionen.“ (*SHJB West*, 1986, S. 229)

Im Aufsatzteil sucht man vor 1989 jedoch vergeblich nach feministischen Beiträgen, und die Zahl von Aufsätzen mit weiblicher Autorschaft kann man an einer Hand abzählen. Das gilt ganz ähnlich für das Jahrbuch der Weimarer Gesellschaft, auch wenn hier bereits etwas früher als im Westen feministische Publikationen *rezensiert* wurden. 1989 publiziert das *Jahrbuch West* dann Gisela Eckers Beitrag zum weiblichen Körper bei Shakespeare, in einem Forum, das die Ergebnisse eines von Manfred Pfister und Kurt Tetzeli veranstalteten Symposiums zusammentrug. Das Weimarer *Jahrbuch* von 1990 enthielt einen vierseitigen Aufsatz von Brunhild de La Motte zum Thema „Liberales Subjekt und weibliche Subjektivität“, der eine sozialistische Analyse weiblicher Individualität und *agency* in der frühkapitalistischen Gesellschaft und auf dem Theater der Frühen Neuzeit vorlegte. Ina Schaberts Aufsatz von 1992 kommt folglich das Verdienst zu, für die deutsche Shakespeare-Forschung feministische Interventionen erstmals systematisch aufgearbeitet zu haben. In den folgenden Jahren wurden dann die Rezensionen und Aufsätze zum Thema allmählich zahlreicher. Im April 1997 gab es die erste Rede zum Shakespeare-Tag aus der Perspektive der Geschlechterforschung – ebenfalls von Ina Schabert, publiziert im Jahrbuch des folgenden Jahres unter dem Titel „Männertheater“ (*SHJB* 134, 1998, S. 11-28).

In meinem Vortrag möchte ich das – sagen wir einmal: spannungsreiche – Verhältnis von deutscher Shakespeareforschung und den Gender Studies nicht weiterzeichnen. Stattdessen möchte ich Ina Schaberts Diktum von der Herausforderung, die Shakespeares Dramen für Feministinnen darstellen, zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen machen. Ich verstehe dabei meinen Vortrag als einen Dialog mit Ina Schabert, den wir nun – wenn auch mit Unterbrechungen – seit 30 Jahren führen und der auf unserem gemeinsamen Interesse sowohl an der Geschlechterforschung wie auch der Frühen Neuzeit basiert. Der Dialog begann mit dem Betreuungsverhältnis im Rahmen meiner Promotion am genannten Graduiertenkolleg in München und wurde fortgeführt durch spätere Kooperationen im Rahmen verschiedener

Konferenzen (u.a. in Wolfenbüttel, München und Berlin), im Zusammenhang mit der Neuauflage des *Shakespeare Handbuchs* von 2000 und der gemeinsamen Herausgabe des 2006er Bandes des *Shakespeare Jahrbuchs*. Es kam auch zu kuriosen Überblendungen unserer Autorschaften, als beispielsweise ein Nachwort zur zweisprachigen dtv-Ausgabe des *King Lear* unter ihrem Namen im Titel des Bandes erschien, so wie es ursprünglich geplant war, obwohl sie dann freundlicherweise diesen Auftrag mir überlassen hatte. Im Nachhinein glaube ich, dass das eigentlich ganz richtig war und Ausdruck ihres Einflusses auf meine Forschung zu Shakespeare war, was der Verlag gespürt haben muss.

Mein heutiger ‚Dialog‘ mit Dir, liebe Ina, wird sich als Lektüre einiger Deiner Publikationen zum Thema Feminismus und Shakespeare gestalten. Ich werde sie nicht alle in meinem Vortrag diskutieren können, deshalb möchte ich sie kurz nennen: Neben den bereits genannten wären das die Kapitel zu Shakespeare in der *Englischen Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung* (1997), dann folgende Titel: „Wombscapes: Abjektion in *King Lear* und *Paradise Lost*“ (2002); „A Double-Voiced Discourse: Shakespeare Studies by Women in the Early 20th Century“ (2005); „Figuren der Macht: *Othello* als Spiel der Geschlechter“ (Schauspielhannover, Spielplan 06/07); „Weiblicher Held oder Heldin? Die heroische Frau in der Imagination der Shakespeare-Zeit“ (2013); „The Play’s the Thing: George Sand’s *Hamlet* Novel“ (2013); „Shakespeares *Hamlet* und die Frauen: Rezeptionsgeschichte als Emanzipationsgeschichte“ (2016); „Viel Lärm um Noise: die Aktualität von Shakespeares Caliban“ (2017); sowie „Sous un ciel élisabéthain: Michèle Le Doeuff et Shakespeare“ (2020). Ina Schabert geht es in diesen Aufsätzen um das Verhältnis von männlicher zu weiblicher Autorschaft, um weibliches *rewriting* bzw. weibliche Adaptionen und Appropriationen der Shakespeare-Stücke, um Analysen von Geschlechterverhältnissen und Weiblichkeitskonstrukten in den Stücken, schließlich auch um die Literatur- und Fachgeschichte aus der Perspektive der Geschlechterforschung.

Ich möchte in unseren Dialog, liebe Ina, eine Autorin einbeziehen, die sich auf die Herausforderung einer feministischen Lektüre oder auch eines feministischen *resisting reading* von Shakespeare eingelassen hat. Ich spreche von Margaret Atwood und ihrem 2016 erschienenen Roman *Hag-Seed*, ein *rewriting* von Shakespeares *The Tempest* für die Hogarth Shakespeare Buchserie, die anlässlich des 400. Todestags des Autors publiziert wurde. *Hag-Seed* ist eine feministische Auseinandersetzung mit Shakespeare, aber auch mit dem Männertheater der Gegenwart, der Situation von Schauspielerinnen und männlichen Konstruktionen von Weiblichkeit. Atwood, so möchte ich Ihnen zeigen, legt nicht nur eine

Shakespeare-Bearbeitung aus weiblicher Feder vor, sondern reflektiert mit ihrem Roman die gleichen Fragen, die Ina Schabert in ihren wissenschaftlichen Aufsätzen bearbeitet hat. Ob sie Ina Schaberts Publikationen gelesen hat, weiß ich nicht – manchmal hat es tatsächlich den Anschein. Aber in der durch Ina Schabert inspirierten Lektüre von Atwoods *Hag-Seed* wird die Aktualität von Ina Schaberts feministischen Interventionen deutlich.

Zu *Hag-Seed*: Einige von Ihnen mögen den Roman kennen, für die anderen hier eine kurze Zusammenfassung des Inhalts. Der Roman erzählt die Geschichte des erfolgreichen kanadischen Theaterregisseurs Felix Phillips, Leiter des Makeshiweg Theatre Festival, das wohl nicht nur zufällig Ähnlichkeiten mit dem berühmten Shakespeare Festival in Stratford, Ontario, aufweist. Felix trauert um seine Tochter Miranda, die im Alter von drei Jahren an einer Hirnhautentzündung gestorben ist. In einer Inszenierung von *The Tempest* will er seine Tochter – in der Figur von Prosperos Tochter – wieder zum Leben erwecken. Dazu kommt es allerdings nicht, da sein Assistent Tony Felix' Trauer ausnutzt, um gegen ihn zu intrigieren. Es gelingt ihm, Felix durch den Heritage Minister Sal O'Nally absetzen zu lassen, nur um dann selbst die Funktion als Artistic Director einzunehmen. Felix schwört Rache, zieht sich aber zunächst zurück und lebt für mehrere Jahre wie ein Eremit, mit dem Geist seiner verstorbenen Tochter als einzigem Gesprächspartner. Nach neun Jahren übernimmt er unter einem Pseudonym einen Literaturworkshop in einem nahegelegenen Gefängnis, dem Fletcher County Correctional Institute, wo er mit den männlichen Insassen Shakespeare-Stücke einstudiert und zur Aufführung bringt. Im vierten Jahr seiner Tätigkeit beschließt er, sich dem *Tempest* zuzuwenden, als er erfährt, dass seine Gegner Sal und Tony das Gefängnis besuchen und sich eine dieser mit öffentlichen Geldern geförderte Shakespeare-Inszenierungen ansehen wollen. Dieser *Tempest* soll nun zum Instrument seiner Rache werden. Er bereitet die Inszenierung im Detail mit den Gefangenen vor. Für die Rolle der Miranda gewinnt er Anne-Marie Greenland, eine Tänzerin, die er bereits Jahre zuvor für diese Rolle vorgesehen hatte. Felix verpflichtet die Schauspieler, nur Schimpfworte und Flüche aus dem *Tempest* zu verwenden, und hieraus ergibt sich der Titel des Romans: „Hag-Seed“ (*Tem*, 1.2.364) ist Prosperos Schimpfwort für Caliban aus dem ersten Akt des Stücks. Die multimediale Aufführung wird ein großer Erfolg; von der Gefängnisleitung unbemerkt hat sie aber zwei Versionen, eine offizielle gefilmte Version, die dem Publikum gezeigt wird, und eine zweite, heimliche, die in Form einer interaktiven Theateraufführung Sal O'Nally, Tony, Sals Sohn Freddie, einen ehemaligen treuen Mitarbeiter von Felix sowie einen politischen Konkurrenten von Sal in den Plot des *Tempest* involviert. Ungewollt und unwissentlich nehmen sie die Rollen von Prosperos Feinden ein und spielen deren Plot nach. Wie im Shakespeare-Stück müssen sie am Ende ihr Scheitern eingestehen. Sie

werden gezwungen, von ihren Ämtern zurückzutreten, und Felix erhält seine ehemalige Position als Direktor des Theaterfestivals zurück. Er beschließt aber, nurmehr als graue Eminenz hinter den Kulissen zu arbeiten, um jüngeren Kollegen den Platz frei zu machen: Freddie O’Nally wird als Assistant Director eingestellt, und Anne-Marie wird Chefchoreographin. Die beiden sind ein Paar, sie haben sich während der *Tempest*-Aufführung kennen und lieben gelernt. Mit dem erfolgreichen Abschluss seiner Rache trennt sich Felix schließlich auch vom Geist seiner verstorbenen Tochter, den er – wie Prospero den Luftgeist Ariel – in die Freiheit entlässt.

### Relektüren des *Tempest*

„*The Tempest* is especially intriguing“, so Margaret Atwood zu ihrer Adaption, „because of the many questions it leaves unanswered. What a strenuous pleasure it has been to wrestle with it!“ (*Hag-Seed*, Titelei, n.p.). Dabei war *The Tempest* nicht das erste Shakespeare-Stück, mit dem sich Margaret Atwood auseinandergesetzt hat, und *Hag-Seed* ist nicht ihre erste Bearbeitung des *Tempest*. Von der Forschung sind intertextuelle Parallelen zwischen *King Lear* und *Cat’s Eye* (1989) und zwischen *The Tempest* und *Surfacing* (1972) festgestellt worden. Sind diese intertextuellen Bezüge in den beiden Romanen nicht markiert, hat Atwood 1993 mit „Gertrude Talks Back“ (in *Good Bones*, 1992, S. 15-18), in einem kurzen dramatischen Monolog eine dezidiert feministische Relektüre von *Hamlet* vorgelegt. Dieser Text ist ein gutes Beispiele für die intertextuellen Strategien, wie sie Ina Schabert im zweiten Band ihrer *Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung* für die Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschrieben hat: „Klassiker wie Shakespeares *Tempest*, *King Lear* und *Romeo and Juliet* [...] vervielfältigen sich in Rewritings, Off-shoots und Spin-offs. Dass auch einzelne literarische Figuren aus ihrer Werkheimat eigenmächtig in neue Werke auswandern und neue Textwelten mitbegründen, ist ein besonders augenfälliges Symptom intertextueller Autonomie jenseits von Autor und Lebenswelt.“ (*Englische Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 2006, S. 338) In der Tat hat sich Atwoods Gertrude emanzipiert und antwortet auf Hamlets Vorwürfe in der Closet Scene (3.4) mit einer selbstbewussten Replik, die die Misogynie Hamlets und seines Vaters schonungslos angreift: „But I must say you’re an awful prig sometimes. Just like your Dad.“ („Gertrude Talks Back“, S. 17) Mit dieser weiblichen Perspektive verändert sich nun auch das Stück: Wie Ina Schabert bereits vor dem Erscheinen von „Gertrude Talks Back“ für weibliche Relektüren von Shakespeare festgestellt hatte, rückt auch hier eine Frauenfigur „von den Rändern ins Zentrum der Interpretationsaufmerksamkeit“.

Dadurch werden „Themen aus spezifisch oder vorrangig weiblichen Erfahrungsbereichen“ priorisiert und somit nicht nur das Shakespeare-Stück selbst, sondern auch dessen kanonische Deutung mit Alternativen kontrastiert: „Den Shakespearestudien zu Fragen des Geschichtsverlauf, der politischen Ordnung, der Regierungskunst, des Machtkampfs und der Herrscherpsychologie“ werden Themen wie „Liebe, Heirat, Ehe und Familie“, „Mutter-Sohn-Beziehungen“ („Feminismus“, *SHJB West*, 1992: 126) entgegengestellt. Ziel ist dabei nicht, weibliche Tugend herauszustellen: „Wenn es Lady Macbeths, Medeas und Jezebels gegeben hat, sollten Autorinnen keine aufsässigen, zornigen, destruktiven, regelverachtenden Frauen darstellen dürfen, fragt Atwood: *Were women condemned to virtue for life?*“, so Ina Schabert in ihrer *Literaturgeschichte* mit explizitem Verweis auf Atwood (2006, S. 323). Atwoods Gertrude gibt ja nicht nur freimütig zu, dass der Sex mit Claudius befriedigender war als mit dem alten Hamlet. Am Ende gesteht sie ein, dass nicht Claudius, sondern sie es war, die den alten Hamlet ermordet hat. „Gertrude Talks Back“ ist einer der vielen „spielerisch provokativen, postmodernen Text[e]“ (ibid.), die dem männlichen „Autorkonzept“ entgegengesetzt werden.“ (Schabert, 2006, S. 341).

In Atwoods *Hag-Seed* vervielfältigen sich nun die Autor\*innen und Leser\*innen, die neue Versionen des Textes produzieren: Das wäre natürlich zunächst einmal Margaret Atwood selbst, die mit Shakespeare „ringt“ und mit der Romanadaption *ihre* Version des Stücks vorlegt, in fünf Akte strukturiert und mit Prolog und Epilog versehen. Auch Felix ist ein Leser des *Tempest*, aber anders als Atwood kein *resistant reader*: Vielmehr liest er sich selbst in das Stück hinein und konstruiert sich als Prospero-Figur. Erst am Ende des Stücks erkennt er, dass er wie Prospero ein Gefangener seines eigenen bzw. des Shakespeare-Plots geworden ist: „a prisoner inside the play he himself has composed.“ (Atwood, *Hag-Seed*, 2016, S. 275). Schließlich sind auch die Schauspieler (und die Schauspielerin) zu nennen, die nach der Aufführung ihre eigene Perspektive auf das Stück in Form eines Sequel zum Nachleben ihrer Figuren präsentieren: als Tanz, als Geschichte oder auch in musikalischer Form. In *Hag-Seed* „lebt“ der *Tempest* tatsächlich „im Lektüreprozess“, er ist, wie Ina Schabert es beschreibt, in „stetem Übergang, Transit, zu neuen Konstellationen“ (Schabert, 2006, S. 338), und diese verschiedenen Versionen des Stücks stehen im Dialog miteinander und konkurrieren mit dem ‚Originaltext‘. Dem Epilog von *Hag-Seed* ist noch eine fünfseitige Zusammenfassung des Shakespeare-Stücks angefügt, die ironischerweise mit „The Tempest: The Original“ überschrieben ist. Alle diese Versionen dynamisieren das Shakespeare-Stück, stellen die Idee *eines* Originals nachdrücklich in Frage und öffnen das Stück für immer wieder neue Lektüren und Bearbeitungen. „Dies dürfte einem Lebensgefühl unserer Zeit entsprechen“, schreibt Ina Schabert in ihrem Caliban-Aufsatz

von 2017. „Einer trennscharfen Alternative wird offene Pluralität vorgezogen.“ (Schabert, „Viel Lärm um Noise“, 2017, S. 261)

### Das Männertheater und die Frauen

„Mit ‚Männertheater‘ ist ein Theater gemeint, das der Imagination von Männern entsprungen ist, eine Bühne, auf der Personen und Welt inszeniert werden nach Maßgabe einer männlichen Phantasie“ (SHJB 134, 1998, S. 11), schreibt Ina Schabert in dem bereits erwähnten Aufsatz aus dem *Shakespeare Jahrbuch* von 1998. Für das Theater in Atwoods Roman gilt das in vielfältiger Art und Weise: Das Theater ist zunächst als Institution fest in Männerhand und ist als solches das Medium männlicher Selbstinszenierung, Selbstbestätigung und eines männlichen Konkurrenzkampfs. Frauen – sowohl als Figuren wie auch Schauspielerinnen – werden diesen Projekten untergeordnet; sie dienen der männlichen narzisstischen Spiegelung. Ausgangspunkt des ganzen Theaters ist – wie könnte es anders sein, wird Elisabeth Bronfen nun vermutlich sagen – der Tod einer Frau, oder eher: eines Mädchens. Und auch in Ina Schaberts „Männertheater“ heißt es mit Bezug auf einen „programmatischen Essay [von Hélène Cixous] zur Rechtfertigung einer alternativen, feministischen Bühnenkunst“: „Es ist stets nötig, daß eine Frau stirbt, damit das Spiel beginnen kann. Erst wenn sie nicht mehr da ist, kann der Vorhang hochgehen“ (SHJB 134, 1998, S. 18). Felix ist in seiner künstlerischen Arbeit davon besessen, mit dem *Tempest* sein Konstrukt seiner verstorbenen Tochter zu erschaffen: „This *Tempest* would be brilliant: the best thing he’d ever done. He had been – he realizes now – unhealthily obsessed with it. It was like the Taj Mahal, an ornate mausoleum raised in honour of a beloved shade, or a priceless jewelled casket containing ashes. But more than that, because inside the charmed bubble he was creating, *his* Miranda would live again.“ (Atwood, *Hag-Seed*, S. 45) Tatsächlich bestätigt sich, was Ina Schabert über das Männertheater schreibt, nämlich dass es sich entfalte, „indem es die reale Frau negiert.“ (SHJB 134, 1998, S. 18) Denn die „Frauen in den Männerdramen sind [...] aus männlicher Warte heraus entworfene Figuren, ‚Frauen‘ in Gänsefüßchen. Es sind ‚Repräsentationen‘, Konstrukte, in denen der Mann nach Maßgabe seiner eigenen psychischen Ökonomie, seines Machtwillens, seines Begehrens, seiner Lüste und Ängste die Frau als sein Andereres entwirft“ (SHJB 134, 1998, S. 13).

Das gilt auch für Felix, dessen Tochter immer das kleine Mädchen bleibt, als das sie gestorben ist: naiv und unschuldig. Sie kommt nie in die Pubertät und sie wird nie zu einer Frau heranwachsen. Das gilt auch für ihren Geist, mit dem er regelmäßige Gespräche führt, die zunächst monologisch sind: „If she’d lived, she would have been at the awkward teenage stage:

making dismissive comments, rolling her eyes at him, dying her hair, tattooing her arms. Hanging out in bars, or worse. He's heard the stories. But none of that has happened. She remains simple, she remains innocent. She's such a comfort. [...] 'Be good, till I come back,' he tells her. She smiles wanly; what else can she be but good?' (Atwood, *Hag-Seed*, S. 62) In *Hag-Seed* radikalisiert Atwood somit die feministische Kritik an den weiblichen Figuren in den Romanen, die, so Ina Schabert, „ihre guten und reinen Mädchengestalten zu Symbolen [...] moralischer und religiöser Werte“ (*SHJB* 134, 1998, S. 12-13) stilisieren. Ob sich Miranda in *The Tempest* jemals aus dieser männlichen Autorschaft befreit, ist fraglich, ist doch die Liebe zwischen ihr und Ferdinand von ihrem Vater inszeniert worden.

In *Hag-Seed* ist das allerdings anders, denn hier emanzipieren sich nun die Frauen aus dem engen Gefängnis des Männertheaters und stellen das „männliche Sinnstiftungsmonopol“ (Schabert, *SHJB* 134, 1998, 12) grundlegend in Frage. Zunächst einmal ersetzt eine reale Schauspielerin die idealisierte Tochter, weil in dem ‚Männertheater‘ der Gefängnisinsassen sich keiner findet, der – wie die Knabenschauspieler zu Shakespeares Zeiten – die Rolle der Miranda zu übernehmen bereit ist. Anne-Marie transformiert folglich das Männertheater – und man könnte dies als Reflexion der Geschichte des englischen Theaters lesen, das nach der Restauration zum ersten Mal auch Schauspielerinnen auf den professionellen Bühnen zulässt. Anders als auf dem Theater des 18. und 19. Jahrhunderts aber sucht sich in Atwoods Roman „die Frau [nicht] nach männlichen Frauenbildern zu modellieren“ (Schabert, *SHJB* 134, 1998, S. 24); sie spielt keine „pure wom[a]n to the very core“ (S. 25). Sie setzt stattdessen „ihr Spiel, ihre leibliche Präsenz, ihre Körpersprache dazu ein, um den vorgegebenen Text auf ihre Bedeutungen hin zu beugen.“ (S. 27) Im Roman kommt tatsächlich eine ganz neue Form von Weiblichkeit ins Spiel: Anne-Marie flucht, sie hat einen gesunden Appetit und eine starke körperliche Präsenz auf der Bühne, sie ist muskulös und der Tanz mit ihren männlichen Partnern erscheint als Geschlechterkampf, der die Männer einigermaßen beunruhigt und sie um ihre Männlichkeit fürchten lässt:

„Is she, like, black belt?“ Leggs wants to know.

„Man, she's ... she's malignant, man!“ This from PPod.

„She kicks you in the nuts, they shoot right out your mouth,“ says SnakeEye. „I bet she's a red plague dyke – one way to find out!“ Nobody laughs.

[...] „I bet she can kill with her scurvy thumbs,“ says Wonder-Boy sadly.“ (Atwood, *Hag-Seed*, S. 101)



Schließlich widerspricht Anne-Marie bzw. Miranda auch dem Regisseur und begehrt gegen ihn auf. Am Ende der *Tempest*-Aufführung, als die Insassen ihre Versionen des Nachlebens ihrer Figuren präsentieren sollen, Miranda aber übergangen werden soll, sagt sie: „You are talking as if Miranda is just a rag doll. As if she’s just lying around with her legs open, draping herself over the furniture like wet spaghetti with a sign on her saying, *Rape Me*. But it wouldn’t be like that.“ (Atwood, *Hag-Seed*, S. 254) Und was folgt, ist ein furioses *resistant reading*, eine feministische Relektüre der Miranda – als starkes und selbstbewusstes Mädchen, das keine stereotype weibliche Sozialisation durchlebt hat und sich bereits in jungen Jahren gegen potenzielle Vergewaltiger zu schützen wusste. Sie erscheint in einem geheimen Pakt mit Ariel, der sie vom Mordanschlag an Alonso informiert. In Anne-Maries Version ist es Miranda, die den Mord an Alonso vereitelt, indem sie mit Iris, Ceres und Juno gegen Antonio, Sebastian und Caliban in den Kampf zieht – einen Kampf, den Anne-Marie in einer fulminanten Tanzszene vorführt:

Anne-Marie [...] springs on top of Felix’s desk, and stands poised on the edge. Then she bends her knees, raises her hands above her head, and does a 360-twist backflip onto the floor. Now she’s horizontal, scissoring her legs, crossing them, rolling, sitting up, all smooth as iron caramel. [...] ‚Dislocated both of his scaly Caliban arms,‘ she announces. ‚Painful.‘ (Atwood, *Hag-Seed*, S. 257)

Mit der körperlichen Inszenierung dieser radikalen weiblichen Relektüre positioniert sich auch die Schauspielerin neu gegenüber ihrem Regisseur, dem die Szene die Worte verschlagen hat und dessen Versuch, die Kontrolle wiederzuerlangen, mehr als durchsichtig ist: „‚Well,‘ says Felix. ‚That was a refreshing interpretation. I think we’ll take a coffee break.‘“ (S. 257)

Aber auch die zweite weibliche Figur im Stück, der Geist von Felix‘ ‚Tochter‘ Miranda, liest das Stück und besteht darauf, auch mitspielen zu dürfen (Atwood, *Hag-Seed*, S. 168). Ist der Geist natürlich ein Konstrukt von Felix, scheint er sich allmählich von seinem Autor und der Miranda zugewiesenen Rolle zu emanzipieren. Tatsächlich nämlich lernt der Geist heimlich Ariels und nicht Mirandas Part und probt für die Zweitbesetzung. Felix ist zunächst begeistert: „She’s found the one part that will let her blend in seamlessly at rehearsals. Only he will be able to see her, from time to time. Only he will hear her. She’ll be invisible to every eyeball else.“ (S. 180) Aber dann hören auch andere Beteiligte einen merkwürdigen Gesang, der Schauspieler und Tontechniker wiederholt dazu zwingt, die Aufnahme zu wiederholen: „‚Can we do it again?’ he asks. ‚I was hearing this weird feedback thing.‘“ (S. 189) Als Ariel hat Miranda kein Geschlecht, wie sich herausstellt, als Felix nachfragt: „Male voice or female voice?“ Er

bekommt die Antwort: „Just a voice.“ (S. 189) Gewissermaßen hat sie sich nicht nur aus der patriarchalen Ordnung, sondern auch aus der Geschlechterbinarität emanzipiert. Dass Felix, wie Prospero in Shakespeares *Tempest*, diesen nicht-binären Ariel am Ende in die Freiheit entlässt, ist da nur konsequent, auch wenn Atwoods Personalpronomina es nicht sind: „‘To the elements be free,’ he says to her. And finally, she is.“ (S. 283)

Ich habe argumentiert, dass man Atwoods *Tempest*-Adaption als Shakespeare-Lektüre verstehen kann, die von der feministischen Forschung, wie Ina Schabert sie für die deutsche Debatte aufbereitet und geprägt hat, klar beeinflusst ist: In einem dreifachen *resistant reading* – dem vom Atwood selbst und ihrer Figuren der Anne-Marie und des Geists der toten Miranda – wird der Shakespeare’sche Supermann dekonstruiert, und mit ihm seine Vorstellung von Weiblichkeit und vom Theater; und angesichts der gängigen Assoziation von Prospero mit seinem Autor kommt Shakespeare selbst auch nicht ganz ungeschoren davon. „Timeless stories retold“ – so lautet das Motto der Hogarth Buchserie, aber „zeitlos“ ist der *Tempest*, mit dem Atwood ‚ringt‘, nicht. Er erweist sich als Fantasie eines alten Mannes, dessen Vorstellungen von Weiblichkeit nicht mehr zeitgemäß sind. Und auf diese Weise wird die Handlung von Atwoods Roman als ironische Allegorie der Geschichte (oder des Schicksals) des europäischen Männertheaters lesbar: Die rein männlichen Schauspieltruppen werden im Laufe des Stücks durch Schauspielerinnen ergänzt, misogynie Konzepte von idealer Weiblichkeit werden zunehmend durch reale Frauen in Frage gestellt, und in den Institutionen gelingt Frauen der Zugang zu vormals rein männlichen Positionen.

Doch der Titel des Romans lautet *Hag-Seed*, und nicht Miranda, und rückt somit eine weitere Figur in den Blick, die ich bisher nur am Rande erwähnt habe, der sich Ina Schabert aber in ihrem 2017 erschienenen Aufsatz „Viel Lärm um Noise“ gewidmet hat.

### Calibans Klangwelten

In diesem Aufsatz zur „Aktualität von Shakespeares Caliban“ schreibt Ina Schabert über das sich verlagernde Interesse der Shakespeare-Forschung von Hamlet auf Caliban: „Mehr als mit einem Helden, der sich in philosophischen Grundsatzüberlegungen der Frage nach dem Jenseits zuwendet, identifiziert man sich jetzt, so will es scheinen, mit einem Nicht-Helden, der mit den Sinnen, vor allem mit seinem Gehör, das immanente Mysterium seines Lebensraums erspürt.“ („Viel Lärm um Noise“, 2017, S. 261) Und weiter: „[Caliban] wird zum Repräsentanten erst einer klassenspezifischen und sodann einer ethnischen Gegenkultur, der die Zukunft gehört.“

Calibans akustische Sensibilität wird nun im Vergleich zu Prosperos Bücherwissen als alternative, höherrangige Kompetenz gewertet“ (S. 270-71)

Tatsächlich reflektiert auch Atwoods Roman dieses „neue *Tempest*-Verständnis“ (S. 271). Man könnte argumentieren, dass auf diese Weise die weibliche Perspektive – oder der weibliche Widerstand gegen Shakespeare und seine Männer – ergänzt wird. Denn in dem Maße, wie Felix‘ bzw. Prosperos Perspektive durch einen weiblichen Blick dezentriert wird, gilt das auch für den Blick – oder vielleicht eher: die Stimme – Calibans. Und während sich, wie ich gezeigt habe, die Figur der Miranda im Roman verdoppelt, *vervielfältigen* sich nun die Calibans. Ina Schabert schreibt: „Derart losgelöst vom ursprünglichen dramatischen Kontext entfalten sich die Ausdeutungen von Calibans Rede in verschiedenste Richtungen.“ (S. 262) Das passiert hier sogar in demselben Roman. Beim ersten Durchgang wollen tatsächlich 15 der Gefangenen den Caliban spielen. Als Felix sie mit dem Problem konfrontiert, werden zahlreiche Identitäten und Identifizierungen für ihn angeboten:

„Caliban should be First Nations,“ says Red Coyote. „It’s obvious. Got his land stole.“

„No way,“ says PPod. „He’s African. Where’s Algiers anyway? North Africa, right? That’s where his mother came from...“

„So, he’s a Muslim? I don’t whoerason think so.“ VaMoose, another Caliban aspirant.

„No way that he’s smelly-fish white trash, anyways,“ says Shiv.... „Even part white.“  
(Atwood, *Hag-Seed*, S. 148)

Am Ende wird Caliban von Leggs gespielt, über den wir folgendes erfahren: „About thirty. Mixed background, Irish and black. Red hair, freckles, heavy build, works out a lot. A vet, was in Afghanistan. Veteran Affairs failed to pay for PTSD treatment.“ (Atwood, *Hag-Seed*, S. 133-34) Er ist wegen Einbruch und Körperverletzung unter Alkohol- und Drogeneinfluss verurteilt. Während der Proben übernimmt er zunehmend die Initiative und verändert die Inszenierung durch seine Einfälle, wie beispielsweise einen Song über Caliban, den er mit den Vertretern anderer ethnischer Minderheiten präsentiert. „My name’s Caliban“, singen sie und erzählen in dem Song von der Gewalt und der Ausgrenzung, denen sie unter der Herrschaft Prosperos ausgesetzt sind, um dann selbstbewusst das Schimpfwort, das ihnen gegeben wird, für ihre Selbstidentifikation zu appropriieren: „But I’m Hag Seed!“ (Atwood, *Hag-Seed*, S. 174)

Manifestiert sich Ann-Maries Widerstand gegen den patriarchalen Text im Tanz, formulieren ihn die BPoCs im Roman durch *Gesang* – Töne, die nicht nur Prosperos Insel, sondern nun

auch das Theater erfüllen. Diese Musik nähert sich mehr und mehr dem Rap an. Im Nachleben Calibans, das das „Team Caliban“ erzählt, gründet Caliban eine Band: „Hag-Seed and the Things of Darkness“. Doch damit ist Calibans Geschichte noch nicht abgeschlossen, denn am Ende beansprucht er – ähnlich wie Anne-Marie alias Miranda – seine eigenen Performance: „Why shouldn’t Caliban have a play to himself?“, fragen sie. Daraufhin gibt Leggs seinen Caliban-Song zum Besten, der deutliche Parallelen zu Kamau Brathwaites „Caliban“-Gedicht von 1973 aufweist. Dessen dem trinidadischen Limbo nachempfundener Rhythmus wird aber nun in die Sprache und die Aggression des Rap transformiert. Der Refrain greift dann auch explizit die Ausbeutung im Gefängnisystem an:

Ban-ban, Ca-Caliban,  
Don’t need no master, I am not your man!  
So stuff up your hole, gimme back what you stole,  
Tellin’ you it’s late, I’m filling up with rage,  
I’m gettin’ all set to go on a ram-page!  
Ain’t gonna work for less than minimum wage –  
Live in a shack and piss in a pail,  
You earn yourself money by puttin’ me in jail!

“Felix is intrigued: Caliban has escaped the play. He’s escaped from Prospero, like a shadow detaching itself from its body and skulking off on its own.” (Atwood, *Hag-Seed*, S. 272)

Als ich den Roman vor einiger Zeit unterrichtet habe, stellten einige meiner Student\*innen meine optimistische Lektüre vom gemeinsamen Aufbegehren der Frauenfiguren und der rassistisch ausgegrenzten Anderen gegen alte weiße Männer in Frage. Sie monierten, dass der Caliban-Song nur eine schlechte Imitation von Rap sei, eine problematische Appropriation einer Kunstform aus den Schwarzen Ghettos der USA durch eine weiße kanadische Schriftstellerin. Gleichwohl wird – wie Ina Schabert es für die neueren postkolonial inspirierten Lektüren und Adaptionen des *Tempest* beschreibt – Caliban „zum Repräsentanten einer klassenspezifischen und ethnischen Gegenkultur, der die Zukunft gehört. Calibans akustische Sensibilität wird nun im Vergleich zu Prosperos Bücherwissen als alternative, höherrangige Kompetenz gewertet“ („Viel Lärm um Noise“, 2017, S. 270-71) Calibans „Klangwelt“, seine Musik, etabliert eine Alternative – oder auch eine Konkurrenz – zur Tradition des Sprechtheaters.

Ina Schaberts Aufsatz endet mit einer kurzen Diskussion einer anderen feministischen Romanadaption von *The Tempest*, die ebenfalls von einer Frau verfasst wurde: nämlich Marina

Warners *Indigo* (1993), ein Text, den Atwood in ihren „Acknowledgments“ nicht nennt, wohl aber erwähnt sie – gleich an erster Stelle – Julie Taymor Verfilmung des *Tempest* von 2010, in der Helen Mirren eine Prospera spielt. In dieser Hinsicht stellt sich der Film in eine Tradition des Cross-dressing, des Gender-bending und der transgeschlechtlichen Identifikation, der sich Ina Schabert unter anderem in ihrem Aufsatz „Shakespeares Hamlet und die Frauen“ (2016) gewidmet hat. Sie sehen: man könnte die Geschichte der *resistant readings* des *Tempest* aus feministischer bzw. antipatriarchaler Perspektive weitererzählen, und man könnte Atwoods Roman wie auch Taymors Film als Postscriptum zu Ina Schaberts Aufsätzen zu Shakespeare und dem Feminismus hinzufügen. Aber es ist unmöglich, in einem kurzen Beitrag die zahlreichen Linien „der frauenemanzipatorischen Wirkung des Shakespeareschen Werks“ zu erfassen (Schabert, „Shakespeares Hamlet und die Frauen“, 2016, S. 29), wie Ina Schabert sie in *ihrem* Werk nachgezeichnet hat. Lesen Sie diese Texte, lassen Sie sich auf die Reise ein: Sie werden sehen, es gibt Aufregendes zu entdecken und wiederzuentdecken. Liebe Ina, Dir ganz herzlichen Dank für all diese Anregungen und Entdeckungen!