

Twelfth Night or What You Will

Von Balz Engler

Titel wecken Erwartungen. *Twelfth Night, or What You Will* (dt. *Was ihr wollt oder Die Zwölfte Nacht*): Diese Titel geben allerdings keinerlei Hinweise auf den Inhalt des Stücks. *Twelfth Night*¹ deutet auf einen Anlass hin, den Dreikönigstag, mit dem Shakespeares Publikum ganz bestimmte Vorstellungen verband. An diesem Tag wurde die Weihnachtszeit abgeschlossen, eine Zeit, die nach mittelalterlicher Tradition nicht der Einkehr diene, sondern einer fastnächtlichen Ausgelassenheit. Man spielte verkehrte Welt, und im Rahmen dieser rituell eingegrenzten Unordnung übernahm oft ein *Lord of Misrule*, eine Art Karnevalsprinz, das Szepter. Der letzte Tag wurde besonders gefeiert, ein Schluss- und Höhepunkt vor der Rückkehr in den Alltag. Am Hof war dieser Tag ein besonderer Anlass für Musik, Verkleidung, Maskenbälle und andere Lustbarkeiten. *Twelfth Night* ruft den Geist dieses Tages auf; wenn Leslie Hotson, ein Detektiv unter den Literaturwissenschaftlern, recht hat (manche sind skeptisch), dann wurde 1601 das Stück sogar an diesem Tag zum ersten Mal aufgeführt.

Der zweite Titel, *What You Will*, kann auf verschiedenste Weise verstanden werden. Drei Möglichkeiten stehen aber für ein Verständnis des Stücks im Vordergrund: Der Titel kann sich auf die Begehrlichkeiten beziehen, deren Spiegel uns die Figuren vorhalten (*will* in Shakespeares Englisch kann alles bedeuten, vom bescheidenen Wunsch bis zur sexuellen Begierde). Der Titel kann aber auch mit einer souveränen Geste andeuten, man wisse genau, was das Publikum will; vielleicht auch, gleichgültig, was es wolle, es werde es in diesem Stück schon finden. In diesem Zusammenhang mag am Titel dieses Stücks, dem einzigen Doppeltitel in Shakespeares Oeuvre sogar die Partikel *or* bedeutsam sein: Sie schließt auch noch die Titel in die Beliebigkeit des Angebots ein: einer der beiden, ja, jeder andere auch, ist ebenso möglich.

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe: William Shakespeare, *Twelfth Night*, hrsg von Roger Warren und Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Lässt sich das Vielfältige, Ausgelassene, auch Beliebige, welches diese Titel ankündigen, und welches--so die These dieses Essays--das Stück in hohem Masse bietet, unter den Hut einer einzelnen Interpretation bringen? Der Hut muss zumindest eine sehr breite Krempe haben. Ein Stück interpretieren, heißt Kohärenz schaffen (auch wenn sie in einer bestimmten Art von Paradoxien besteht), Zusammenhänge aufweisen zwischen Figuren, Handlungssträngen, Themenfeldern, sprachlichen und visuellen Bildern, Szenentypen, etc., aber auch zwischen diesen Elementen und historischen Bedingungen, sowohl zur Zeit der Entstehung wie jener der Interpretation. Das Ganze, zu welchem sich diese Zusammenhänge fügen, wird man je nach Ansatz mit ästhetischen oder ideologischen Interessen zu beschreiben versuchen; und je enger, je umfassender die Zusammenhänge sind, desto höher wird man das Stück einschätzen, als desto überzeugender wird auch die Interpretation gelten.

Ein Stück interpretieren bedeutet auch, es in einem generischen Zusammenhang zu sehen. Im Falle von *Twelfth Night* wird es der einer Komödie sein--schon die erste Sammelausgabe von Shakespeares Dramen, die Folio von 1623, ordnet es dieser Gruppe zu. Die Kritik hat versucht, gemeinsame Züge an den Komödien Shakespeares herauszuarbeiten. So ist an ihnen immer wieder eine dreiteilige Struktur beschrieben worden: Die Figuren verlassen eine geordnete Welt und kehren geläutert in sie zurück--ein Muster, das sich an *A Midsummernight's Dream* und an *As You Like It* besonders schön zeigen lässt. C. L. Barber hat in einem einflussreichen Buch diesen Dreischritt, der sich auch in rituellen Handlungen findet, in die Formel „through release to clarification“ gefasst. Auch der Karneval, oder eben die Weihnachtszeit, fügt sich als Anlass in dieses Muster.

Im weiteren sind die Komödien aufgrund ihrer Themen und ihrer Entstehungszeit zu Gruppen zusammengefasst worden: *Twelfth Night* wird dabei, zusammen mit *As You Like It* und *Much Ado About Nothing* den romantischen Komödien zugerechnet; in diesen geht es in erster Linie um die Liebe, und das Publikum kann mit den Figuren fühlen, über deren Erfahrungen es lacht.

Ein Stück, das aus dem Geist des Anlasses lebt wie *Twelfth Night*, muss sich gegen einen solchen Versuch, durch Interpretation und Klassifizierung Kohärenz zu schaffen, sträuben; denn dieser Versuch widerspricht dem, wofür es steht. Die Interpretation nach dem Dreischritt will nicht recht passen; und die Charakterisierung als

romantische Komödie bleibt einseitig. Kohärenz ist bei diesem Stück, mit seinem Vielfältigen, Ausgelassenen, auch Beliebigen, eben nur auf Kosten von Ausblendung und Fokussierung zu erreichen.

Um nur ein Beispiel, aber wohl das wichtigste, zu nennen: In *Twelfth Night* laufen drei sehr verschiedene Handlungsstränge nebeneinander, eine romantische Komödie um Viola, Orsino und Olivia, eine satirische um Malvolio, Sir Toby, Sir Andrew und Maria, und eine Farce um Viola, Sebastian und Antonio. Im Laufe der Rezeptionsgeschichte stand die romantische Handlung um Viola nicht immer im Mittelpunkt; zu Shakespeares Zeit scheinen vielmehr die satirische Komödie um Malvolio und die Verwechslungskomödie um Sebastian die Hauptsache am Stück gewesen zu sein. Der früheste Beleg, das Tagebuch des Jus-Studenten John Manningham, beschreibt eine Vorstellung am 2. Februar 1601: „At our feast we had a play called *Twelve Night or what you will*, much like the comedy of errors, or Menechmi in Plautus, but most like & neere to that in Italian called Inganni. A good practise in it to make the steward believe his lady widdowe was in love with him by counterfaying a letter.“ Dazu fügt sich, dass das Stück 1622 unter dem Titel *Malvolio* bei Hofe aufgeführt wurde.

Als sich das Interesse der Kritik dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Psychologie von Shakespeares Figuren zuzuwenden begann--übrigens parallel zur Wandlung von Shakespeares Stücken von Bühnen- zu Lesedramen--da rückten andere Elemente von *Twelfth Night* in den Vordergrund. Nun wurden das Innenleben der Figuren und sein poetischer Ausdruck wichtig, die verschiedenen Spielarten der Liebe und des Werbens--jene Elemente, welche die Handlung um Viola und Olivia prägen. Sympathie mit den Figuren war gefragt. An Malvolio wurde nun seine quasi-tragische Statur herausgearbeitet, im Theater etwa bei Henry Irving; der Streich, der ihm gespielt wird, wurde zunehmend zur Nebenhandlung relegiert, und die Verwechslungskomödie um Viola und Sebastian verlor an Gewicht.

Heute steht die romantische Komödie weiterhin im Zentrum des Interesses; aber anders als seit der Romantik ist nicht mehr das Innenleben der als autonome Subjekte gesehenen Charaktere, die Poesie ihres Gefühlsausdruckes der Grund dafür; in einer Abwandlung der Charakterkritik konzentriert sich das Interesse vielmehr darauf, wie Charaktere, wie Subjekte, entstehen, vor allem die soziale Konstitution der Geschlechter und ihrer Beziehungen. Im Stück kommen die verschiedensten Spielarten von Liebe vor: Orsino schmachtet nach Olivia; er fühlt sich aber auch

zu seinem Pagen Cesario hingezogen (und am Schluss, als klar geworden ist, dass dieser eine Frau ist, insistiert er, dass sie ihre Männerkleidung noch anbehalte). Olivia trauert ihrem verstorbenen Bruder nach, verliebt sich aber in Cesario, dessen weibliche Züge unverkennbar sind. Viola/Cesario liebt Orsino, versetzt sich aber auch in die Rolle von Olivias Liebhaber (I,5,257). Antonio liebt Sebastian. Malvolio liebt sich selbst.

Eine anregende und sehr einflussreiche neuere Interpretation des Stücks stammt von Stephen Greenblatt, in seinem brillant geschriebenen Essay „Fiction and Friction“. Sie entspricht dem dargelegten Muster, indem sie sich einschränkt auf die Handlung um Viola, Orsino und Olivia, und das Beobachtete verallgemeinert. Greenblatt interessiert sich für das Spiel mit homoerotischen Elementen. Er erklärt das Handlungsmuster der Komödie, anhand einer Metapher Sebastians in V,1,254 („But nature to her bias drew in that.“), mit der Bahn einer Kugel beim *Bowls*-Spiel, bei dem es darum geht, eine Kugel möglichst nahe an ein vorgegebenes Ziel zu rollen. Die Kugel bewegt sich in eine bestimmte Richtung, ändert ihre Bahn dann aber, dank des exzentrisch eingebauten Gewichts, auf ihr Ziel hin. Ähnlich verhält es sich mit den Neigungen der Menschen; das Hingezogensein zu einer Person des gleichen Geschlechts wäre zu direkt, zu einfach; am Ende führt ein „natürlicher“ Drall sie zurück auf das vorbestimmte Ziel hin, die Vereinigung als heterosexuelles Paar. Die Natur, die allgemeine Ordnung der Dinge, so postuliere die Komödie, sorgt dafür, dass alles seinen rechten Gang nimmt und in Harmonie endet.

Greenblatt reichert dieses Grundmuster an, indem er konventionelle Vorstellungen der Geschlechter-Konstruktion für Shakespeares Periode in Frage stellt; er tut dies aufgrund einer Episode aus Montaignes Reisetagebuch und einer zeitgenössischen medizinischen Abhandlung aus Frankreich, von denen er annimmt, sie seien auch für ein Shakespeare-Stück relevant. Und in einer geschickten Mixtur von Kausalitäts- und Analogiedenken wendet er das, was er über medizinische Vorstellungen des Geschlechtsakts ausgeführt hat, auf jene des dichterischen Schaffens an (daher der Titel „Fiction and Friction“).

Finden die Dinge aber tatsächlich in die konventionell gegebene, „natürliche“ Harmonie zurück (auch wenn diese mit einigen Fragezeichen versehen ist)? Etwas Wichtiges tritt bei Greenblatts gefälliger Interpretation in den Hintergrund: Neben der romantischen Liebe eines Orsino, einer Viola und einer Olivia werden

auch Paarbeziehungen gezeigt, die nicht auf gegenseitiger Zuneigung beruhen. Sir Andrew Aguecheek wird von Sir Toby dazu angestiftet, sich um Olivia zu bewerben--es geht um Geld. Malvolio bemüht sich um Olivias Hand--es geht um Status. Und die Verbindung von Sir Toby und Maria ist ebenfalls nicht leicht mit dem Begriff „romantisch“ zu belegen.

Eine ähnliche Einengung der Perspektive geschieht beim karnevalesken Motiv der Verkleidung: Es wird meist am Beispiel der Hauptfigur, an Viola als Cesario wahrgenommen--zweifellos, weil eine Frau als Mann auftritt, was immer noch mit einem gewissen *frisson* verbunden sein mag, vor allem, weil diese Frauen in Shakespeares Theater von jungen Männern gespielt wurden. Aber Verkleidung kommt in *Twelfth Night* mindestens dreimal vor, in Variationen, deren Gemeinsamkeiten ebenso wichtig sind wie ihre Unterschiede, wie Dymna Callaghan ausgeführt hat: Nicht nur Viola als Cesario, sondern auch Malvolio als Olivias Partner und, weniger beachtet, Feste als Priester. In jedem Fall geht es um Status: Jemand nimmt eine Rolle ein, die ihm in der „natürlichen“ sozialen Ordnung nicht zusteht: bei Viola die Frau als Mann (aber auch die Edle als Diener), bei Malvolio der Diener als Herr, bei Feste der Narr als Priester.

Bei diesem Spiel mit Identitäten fällt auf, dass es aus der Perspektive verschiedener Beteiligter, der Figur selbst, der andern Figuren und des Publikums, Verschiedenes bedeuten kann. Die Person, die sich verkleidet, ist selbst betroffen davon, wie sie von andern wahrgenommen wird. Die anderen Figuren können vom Erscheinungsbild getäuscht werden. Nur das Publikum wird in jedem Fall--notwendig wäre auch das nicht--in die Regeln des Spiels eingeweiht.

Viola ist das eindrucklichste Beispiel. Sie verkleidet sich, um unter widrigen Umständen sich selbst sein und ihre Ziele erreichen zu können. Sobald man Identität, mitgeprägt durch das Geschlecht, auch als soziales Konstrukt anerkennt--eine der Stärken von Greenblatts Aufsatz--kann die Kleidung zu einem seiner konstituierenden Elemente werden. Damit aber wird unsicher, in welchem Masse die (Ver-)Kleidung das Geschlecht versteckt oder verändert. Diese Unsicherheit führt zu neuen Komplikationen und Möglichkeiten der Interpretation. Es wird möglich, die Verwirrung, vor allem aber auch die Befreiung zu thematisieren, welche ein solches Durchbrechen der Geschlechtsunterschiede für die Betroffenen bedeuten kann (wie dies vor allem Catherine Belsey getan hat).

Viola verkleidet sich offensichtlich als Mann, weil sie glaubt, dies werde ihren Zielen als Frau dienlich sein. In I.2.55, nachdem sie vom Fürsten Orsino gehört hat und in seiner Nähe sein will, entschließt sie sich, ihm als Eunuch zu dienen, ein Plan, von dem wir später nichts mehr hören. In I,4 tritt sie dann als sein Page auf und übernimmt die Aufgabe, für ihn bei Olivia zu werben, obwohl sie viel lieber selbst seine Frau würde (I,4,41-42). Bei der Erfüllung dieser Aufgabe kommt sie in die Lage, Olivia zu schildern, was sie selbst tun würde, wenn sie Orsino wäre, d.h., sie versetzt sich in die Rolle des Mannes, der sie nicht ist. Und als Olivia ihr einen Ring geben lässt, ist sie einigermaßen verwirrt. In einem Monolog (II,2,17-41) versetzt sie sich nun in die Rolle Olivias, die Cesario liebt, und ist selbst verzweifelt, weil sie in ihrer Verkleidung nie die Liebe Orsinos gewinnen kann. Auch später erinnert Viola uns als Publikum daran, dass sie eine Rolle spielt, die ihr nicht zusagt--am deutlichsten wohl beim Fechtkampf in III.4. Sie sieht keine Möglichkeit, selbst aus der verwirrenden Situation herauszufinden, in welches ihre Verkleidung sie, aber auch Orsino und Viola geführt hat.

Nur Viola selbst und das Publikum (außer dem Kapitän, der sie an Land bringt und dann verschwindet) wissen um das Geheimnis ihrer Verkleidung; die andern Figuren bleiben bis zum Schluss im Dunkeln. Anders als Rosalind in *As You Like It* kann sie ihre Erfahrung mit keiner anderen Figur teilen (vgl. ihren Monolog in II,2,17-41). Die Verkleidung bedeutet deshalb für sie nicht nur Befreiung, sondern auch Einsamkeit. Umso enger ist die Beziehung und dem Publikum.

Bei Malvolio liegen die Dinge anders: Auch er verkleidet (und verstellt) sich, indem er sich mit gelben Strumpfbändern schmückt und ein Lächeln aufsetzt. Sein Ziel ist es, Olivia als Partnerin für sich zu gewinnen. Er glaubt dadurch zu dem zu werden, was ihm zusteht. Aber die Täuschung ist gegen ihn gerichtet: In einem raffinierten, von Maria erdachten Streich wird er dazu verführt, sich lächerlich zu machen. Er gewinnt durch Verkleidung nicht Handlungsfreiheit, sondern wird in seiner Selbstgerechtigkeit und Selbstgefälligkeit bloßgestellt. Das Publikum und alle Figuren wissen, was hier gespielt wird, außer Olivia, die erstaunlich viel Verständnis für Malvolio in seiner Schande zeigt.

Am eigenartigsten ist die Verkleidung Festes als Priester in VI,2. Sie dient allein der Unterhaltung der anderen Figuren und des Publikums. Um Malvolio als Exorzist von seinem scheinbaren Wahnsinn zu befreien, zieht Feste einen Talar und einen falschen Bart an. Beides

wäre gar nicht nötig, denn Malvolio, der im Dunkeln eingesperrt ist, kann ihn offenbar gar nicht sehen. Alle, außer Malvolio, wissen um die Verkleidung. Und wir brauchen nicht anzunehmen, die Verkleidung habe irgendeinen Einfluss auf die Identität des Verkleideten; im Gegenteil, sie bringt den Narren in seiner Rolle zur vollen Entfaltung. Der Grund für die Verkleidung besteht vielmehr darin, in fastnächtlicher Manier, ziemlich unabhängig von der Handlung, die zu entlarven, deren Verkleidung man trägt. Feste macht gleich zu Beginn deutlich, dass es darum geht, sich über die Heuchelei und die gestelzte Gelehrsamkeit von Priestern lustig zu machen.

Schließlich: Wenn Verkleidung Fragen der Identität aufwirft, so werden sie für die Figuren im dritten Handlungsstrang, durch das Doppelgänger-Motiv, durch Viola und Sebastian, ganz radikal gestellt. Menschen sind auf unerklärliche Weise nicht mehr sich selbst. Als Publikum werden wir bereits zu Beginn des zweiten Akts auf die möglichen Komplikationen vorbereitet. Die Figuren aber werden mit ihnen erst vom vierten Akt an konfrontiert. Von dann aber schaffen die Verwechslungen, zusammen mit Violas Verkleidung, die verschiedensten Arten der Verwirrung. Sir Andrew bezieht Prügel; Sebastian wird zu seiner Verwunderung in die Ehe geführt; Antonio wird in seiner Liebe zu Sebastian zutiefst enttäuscht.

Alle geschilderten Handlungselemente existieren etwas unvermittelt nebeneinander (auch wenn sie am Schluss kunstvoll miteinander verschränkt werden); und keines vermag die andern ganz aus dem Gesichtsfeld zu verdrängen. Sie lassen sich nur überzeugend zusammenbringen unter breitkrepfigen Hut des Karnevals. Der Text, der uns zur Interpretation vorliegt, ist in seiner Vielfalt, ja Beliebigkeit selbst *Teil* dieses Anlasses, eines Ganzen, an dem auch das Publikum mitwirkt. Damit wird *Twelfth Night* nicht nur für die Thematik, sondern für alle Aspekte des Stücks bestimmend.

Was für ein Anlass ist dies? Karneval stellt die Dinge für eine genau begrenzte Zeit auf den Kopf und damit die etablierte Ordnung in Frage. Je nach der sozialen Position der Betroffenen kann Karneval deshalb verschiedenes bedeuten. Für jene, welchen diese Ordnung dient, bedeutet er ein Ventil, das aufgestaute subversive Energien ablässt. Für jene, welche dieser Ordnung zu dienen haben, bedeutet er eine Gelegenheit, sich gegen sie aufzulehnen. In *Twelfth Night* herrscht die erste, die gutmütig-bestätigende Tendenz vor, wie Verschiedenes

belegt: Das Spiel kann es sich leisten, sich über seine eigene Künstlichkeit lustig zu machen; wie Fabian angesichts des gelungenen Streichs mit Malvolio feststellt: „If this were played upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction“ (III,4,122-23). Der Ort der Handlung ist, wie so oft bei Shakespeare, fern von der Welt der Zuschauer, in einem Land der Vorstellung. Sein Name „Illyrien“ verweist wohl weniger auf eine in der Geographie oder Mythologie existierende Gegend, sondern nach dem Lateinischen auf eine, die *dort* (und eben nicht *hier*) liegt; gerade deswegen sind Verweise auf englische Verhältnisse, etwa im Haushalt Olivias, so wirkungsvoll: Fremdes wird vertraut gemacht, Vertrautes verfremdet. Musik spielt eine größere Rolle als in jedem andern Stück Shakespeares; es beginnt und endet damit (auf das Lied am Schluss wird zurückzukommen sein). Lieder verschiedenster Art werden gesungen, von verschiedenen Figuren; sie wirken als Einlagen, die sich von der Handlung verselbständigen können; im Lauf der Aufführungsgeschichte konnten sie auch durchaus verschiedenen Figuren zugeteilt werden: „Come away, come away death“ (II,4,50-65) etwa wurde, wie Laurie Osborne in ihrer Ausgabe des Stücks nachweist, oft Viola statt Feste zugeschrieben. Mit der Sprache wird bei jeder Gelegenheit, nicht nur von Feste, gespielt; wie der Narr feststellt: „To see this age! A sentence is but a chev’rel glove to a good wit, how quickly the wrong side may be turned outward“ (III,1,11-13). Es mag kein Zufall sein, dass die Anlässe, von denen frühe Aufführungen belegt sind, nicht in öffentlichen Theatern, sondern bei Festen am Hof und an Hochschulen (den Inns of Court) stattfanden.

In diesem Vielfältigen, Ausgelassenen, Beliebigen gibt es *eine* Figur, die stets sich selbst bleibt, sogar wenn sie sich verkleidet: Feste, der Narr, bleibt von den Verwirrungen im Stück seltsam unberührt; in einem ungewöhnlichen Monolog (III,1,59-67) äußert sich Viola voller Bewunderung über sein Verhalten und seine Kunst. Er geht keine Bindung ein (anders als etwa Touchstone in *As You Like It*). Er gehört zwar zu Olivias Haushalt. In I,5 taucht er nach offenbar längerer, unerklärter Abwesenheit dort wieder auf. In II,4 erscheint er, ohne Begründung an Orsinos Hof. Er beteiligt sich nicht an der Planung des Streichs gegen Malvolio, und er ist nicht dabei, wenn Malvolio den Brief findet und wenn er in seinem lächerlichen Aufzug vor Olivia auftritt; wo er da steckt, bleibt unklar. Er tritt erst gegen Schluss wieder auf, wenn das Spiel mit Malvolio auf die Spitze getrieben wird und (zumindest für ein modernes Publikum) seine Lustigkeit verliert. Seinen Beitrag zum Streich erklärt er als Rache

dafür, dass Malvolio sich über seine Kunst mokiert habe (in I,5,79).

Seine Rolle in einem Stück mit dem Titel *Twelfth Night* lässt erwarten, dass der Narr die Rolle einer Autorität, die Rolle des *Lord of Misrule* spielt. Sein Name (er wird nur einmal im Stück genannt, II,4,11), ist wohl sprechend, wie Therese Steffen darlegt: *Festus* bedeutet lateinisch „festlich“, ist aber auch der Name eines Richters in der Apostelgeschichte. Aber die Erwartung, Feste spiele eine aktive Rolle, wird, wie wir gesehen haben, nicht erfüllt.

Feste hat das letzte Wort: Am Schluss bleibt er allein vor dem Publikum zurück und singt ein Lied, das von seiner Struktur, wenn nicht von seinem Inhalt her durchaus ein Tanzlied sein könnte. Seine Strophen beschreiben den Lauf einer alt gewordenen Welt und eines Lebens in ihr mit seinen gängigen Stationen. Die zweite und die vierte Zeile wiederholen sich jeweils und prägen die Stimmung des Lieds, eine Mischung aus Bitterkeit und Schicksalsergebenheit.

When that I was and a little tiny boy,
 With hey, ho, the wind and the rain,
A foolish thing was but a toy,
 For the rain it raineth every day.

But when I came to man's estate,
 With hey, ho, the wind and the rain,
'Gainst knaves and thieves men shut their gate
 For the rain it raineth every day.

But when I came, alas, to wive,
 With hey, ho, the wind and the rain,
By swaggering I could never thrive,
 For the rain it raineth every day.

[...]

A great while ago the world begun,
 With hey, ho, the wind and the rain,
But that's all one, our play is done,
 And we'll strive to please you every day.
(V,1,385-404)

Ist das Lied tief- oder unsinnig? Sein Text ist voller zeitlicher und logischer Verknüpfungen, welche uns auffordern, die Frage nach dem Sinn zu stellen. Aber dann wird uns auch gesagt, *that's all one*, das sei alles gleich; was zähle, sei einzig, ob das Stück dem Publikum gefallen habe.

Was ist der Status dieses Lieds? Sagt es etwas aus über Feste oder ist es der Epilog zum Stück? Epiloge treten aus dem Stück heraus, lassen es als Ganzes ins Gesichtsfeld treten, und was sie sagen, erscheint deshalb als chorischer Kommentar zum Ganzen, in dem die Stimme des Autors mitspricht. Sie enden mit einer Bitte um Applaus und thematisieren so die Aufführung als Interaktion zwischen den Spielenden und dem Publikum. Das Lied erfüllt diese Bedingungen; und so ist es in der Kritik auch immer wieder gelesen worden, als der Ausdruck einer Stimmung, die uns das ganze Stück vermitteln soll: verklärte Distanz zu den Höhen und Tiefen verwirrender menschlicher Erfahrung.

Am extremsten geschah dies vor der Entdeckung von Manningshams Tagebuch (es wurde 1831 publiziert), als man *Twelfth Night* aufgrund gewisser Anspielungen ins Jahr 1614 datierte und es damit als Shakespeares letztes Stück betrachtete. Die Worte des Lieds wurden damals, wie Laurie Osborne gezeigt hat, als die letzten verstanden, die Shakespeare für die Bühne schrieb; sie wurden als Beleg dafür genommen, dass er sein Werk im Frieden mit der Welt abgeschlossen habe, auch wenn er nicht ohne eine gewisse Bitterkeit Abschied von der Bühne genommen habe.

Aber der Status des Lieds bleibt unklar: Ebenso kann es noch einmal die Perspektive Festes--eine von vielen-- darstellen. Letztlich muss die Frage offenbleiben, wer hier, abgesehen von den zwei letzten Zeilen spricht (bzw. singt), die Figur Festes, oder der Chor, bzw. in welchem Masse Feste eine chorische Funktion hat.

Die gängige Lesart des Stückes geht aus von dem, was wir am Schluss einer Shakespeare-Komödie erwarten dürfen, ein Happy-End, bei dem die Paare zusammenfinden, und bei dem die Ordnung, die vorübergehend in Frage gestellt war, sich auf neue Weise wieder etabliert. Allerdings, so wird dann als Zeichen von Shakespeares Genie vermerkt, fällt ein Wermutstropfen ins Champagnerglas. Wie in andern Komödien Shakespeares bleibt jemand aus der Feier der Harmonie ausgeschlossen: Malvolio, der wütend von der Bühne gestürmt ist. Aber Malvolio ist nicht der einzige, dem dies widerfährt. Zwar bekommen die meisten einen Partner, bzw. eine Partnerin, aber nicht unbedingt jene, die sie ursprünglich wollten. Orsino bekommt seine Olivia nicht, Olivia nicht ihren Cesario. Sebastian wird einigermaßen überraschend mit einer Gattin versehen und akzeptiert sein Glück erstaunlich gelassen. Nur Viola wird mit der Person vereint, zu der sie sich von Anfang an hingezogen fühlt. Erstaunlich viele Figuren gehen leer aus: Außer Malvolio

auch Sir Andrew Aguecheek und Antonio, dessen Liebe zu Sebastian am Anfang des fünften Aktes noch gefeiert wurde. Auch Feste (anders als Touchstone in *As You Like It*) bleibt am Schluss allein.

Die Ordnung, die hergestellt wird, ist, nach allem, was geschehen ist, brüchig; und sie hat kaum, wie anderswo, eine andere Qualität als zuvor. Malvolios Drohung, „I'll be revenged on the whole pack of you“ (V,1,365), die meist mit Gelächter quittiert wird, bleibt im Raum stehen. „The whirligig of time“ (V,1,376), der Kreisel der Zeit dreht sich weiter und wird dafür sorgen, dass Malvolios Gelegenheit zur Rache kommt.

Das Konventionelle am Schluss mag uns an die dreiteilige Komödienstruktur erinnern, die weiter oben skizziert wurde, das Verlassen einer Ordnung und die Rückkehr in sie--eine Struktur, die auch dem Karneval eigen ist. Wir mögen deshalb versucht sein, das Stück als *Abbild* des Karnevals zu lesen--mit mäßigem Erfolg. Wenn wir aber *Twelfth Night* als *Anlass* ernst nehmen, dann liegt es nahe, das Stück als *Teil* dieses Anlasses, der Phase, in der die Dinge auf den Kopf gestellt werden, zu lesen. Mit andern Worten, auch die Konventionen des Genres werden in *Twelfth Night* in Frage gestellt.

Literaturhinweise

Shakespeare, *Twelfth Night*, hrsg. von Laurie E. Osborne. Shakespearean Originals: First editions. Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1995.

--, *Twelfth Night Or, What You Will/Zwölfte Nacht Oder, Was Ihr Wollt*. Übers. und hrsg. Von Therese Steffen. Tübingen: Francke-Verlag, 1992.

Twelfth Night: Or What You Will (UK/USA 1996) Renaissance Film Productions. Regie: Trevor Nunn.

Barber, C. L., *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1959.

Belsey, Catherine, „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies.“ In Drakakis, John, Hrsg., *Alternative Shakespeares*. London: Methuen, 1985, 166-90.

Callaghan, Dymna, „'And all is semblative a woman's part': Body Politics and *Twelfth Night*“, *Textual Practice* 7 (1993); in White, 129-59.

Greenblatt, Stephen, „Fiction and Friction“, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley:

- University of California Press, 1988. Abgedruckt in White.
- Hotson, Leslie, *The First Night of 'Twelfth Night'*. London: Rupert Hart-Davis, 1954.
- Jardine, Lisa, „Twins and Travesties: Gender, dependency and sexual availability in *Twelfth Night*“, in *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge, 1996, 65-77.
- Osborne, Laurie E., *The Trick of Singularity: Twelfth Night and the Performance Editions*. Iowa City: University of Iowa Press, 1996.
- Potter, Lois, *Twelfth Night: Text and Performance*. London: Macmillan, 1985.
- Wells, Stanley (Hrsg.): *Twelfth Night: Critical Essays*. New York: Garland, 1986.
- White, R.S., (Hrsg.), *Twelfth Night: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan, 1996.