

P.S.1.1

P.S.1.1

Taming of Shrews: Geschlechterpolitik in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und der Teenie-Filmkomödie *10 Things I Hate About You*,
Elena Philipp (13. Fachsemester)

Einleitung

Shakespeares *The Taming of the Shrew* verhandelt die gesellschaftliche Zurichtung von Frauen als einen sprachlich und performativ vollzogenen Lernprozess. Der „curst shrew“ als unerwünschtem Ausgangszustand steht die gehorsame Ehefrau als gesellschaftlich erwünschtes Resultat

1 Frances E. Dolan, Introduction, *The Taming of the Shrew. Texts and Contexts*, Boston/New York 1996, S. 13.

2 Frances E. Dolan hat zahlreiche zeitgenössische Quellen gesammelt: Nicht nur Folk-Tales und Balladen, Eheratgeber, Predigten und Traktate, sondern auch Anleitungen zum Abrichten von Jagdfalken oder Abhandlungen über Hexerei stellen Intertexte für *The Taming of the Shrew* dar.

3 Natalie Zemon Davis, *Women on Top*, in: *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford 1975, S. 127ff.

4 Das „scold's bridle“ war ein Kopfaufsatz, an dem eine Metallstange befestigt war, die in den Mund ragte, die Zunge herunter drückte und so das Sprechen auf mitunter äußerst schmerzhaft Weise verhinderte. (Lynda E. Boose, *Scolding Brides and Bridling Scolds* (1991), in: Dana E. Aspinnall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 152f.) Dieses Zaumzeug für zänkische Frauen ist in *The Taming of the Shrew* zwar nicht als Requisit präsent, doch zahlreiche Anspielungen auf Pferde bringen das Zähmen mit dem Aufzäumen in Verbindung. (Boose, *Scolding Brides*, S. 146f.) Als Grumio von der Reise Richtung Verona und Kates Sturz vom Pferd erzählt, bleibt in seinem Bericht unklar, wessen Zaumzeug geborsten ist – das von Kates Pferd oder Kates eigenes? (*TS* IV.i.72) Lynda E. Boose weist sinnfällig auf die Homophonie der Wörter ‚bridal‘ und ‚bridle‘ hin (Boose, *Scolding Brides*, S. 147) und erläutert, dass das „scold's bridle“ zwar nicht legal war, aber in England bis 1830 Verwendung fand (Boose, *Scolding Brides*, S. 154f.).

5 Boose, *Scolding Brides*, S. 135.

6 Elke Schuch, *I exceed my sex. Inszenierungen von Geschlecht in Shakespeares Dramen: Text und Aufführung*, Trier 2003, S. 282.

gegenüber: Die „shrew“ und das Ideal der „submissive wife“¹ stellen im England der frühen Neuzeit die beiden Pole des gesellschaftlich möglichen Rollenrepertoires für Frauen dar. Die Figur der „shrew“ war ein gesellschaftliches und literarisches Stereotyp; sie war nicht nur Protagonistin in Folk-Tales, Komödien und Balladen, der Diskurs um „shrewishness“ wurde auch in Predigten, Traktaten und Ratgeberbüchern eingehegt und war strafrechtlich und sozialpolitisch von höchster Bedeutung.²

Die Familie und mithin das Verhältnis der Ehegatten galt als Grundlage für und Sinnbild von staatlicher Ordnung – einer Unterwerfung unter die Hierarchien standen als bedrohliche, weiblich konnotierte Entartungen Chaos und Gewalt entgegen. Widersetzte sich die Ehefrau ihrem Mann, bedeutete das eine Umkehrung der Hierarchien und grenzte an Hochverrat.³ Geahndet wurde das umstürzlerische Verhalten mit drakonischen Strafen wie etwa dem „cucking stool“, einem Verfahren vergleichbar der Bäckertaufe, einer Schandparade durch das Dorf oder, im schlimmsten Fall, mit dem „scold's bridle“, einem Folterinstrument, das die Schmähung mit Schmerz verband.⁴

Wie Lynda E. Boose darlegt, wurden Verbrechen und Strafmethode im späten 16. Jahrhundert zunehmend weiblich oder männlich konnotiert. Zanken, Hexerei und Hurerei etwa wurden als spezifisch weibliche Verfehlungen verstärkt geahndet. „The veritable prototype of the female offender of this era seems to be, in fact, the woman marked out as a ‚scold‘ or ‚shrew“⁵. Die „shrew“ galt als bedrohliche Störung der sozialen Ordnung, und als „offender“ wurde sie verfolgt.

The Taming of the Shrew führt die gefürchtete Phase der Unordnung oder des „misrule“ vor Augen – eine Umkehrung der Geschlechterhierarchie und eine Störung der gängigen Herrschaftsverhältnisse, verursacht von Kate, der „shrew“. Das Vergehen widerspenstiger Frauen benennt Kate in ihrem Schlussmonolog: „[to] seek for rule, supremacy and sway, / When they are bound to serve, love and obey“ (*TS* V.ii.168-69). Den Konventionen des Komödiengenres folgend endet das Stück in einer „happy marriage“ als triumphaler Wiederherstellung der sozialen Ordnung.⁶ Das Stück ist jedoch nicht nur affirmativ, sondern verleiht auch subversiven Tendenzen Ausdruck, indem es soziale Rollen als erlernbar und Geschlechtergrenzen als fluide und uneindeutig zeigt. Dass Shakespeare in seinem Stück eine aktuelle, kontrovers geführte Debatte seiner Zeit verarbeitet, soll kurz dargestellt werden, bevor *The Taming of the Shrew* und eine filmische Adaption aus den 1990er Jahren, *10 Things I Hate About You*, genauer betrachtet werden.

7 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 25.

8 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 6f.

9 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 6.

10 Thomas Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London 1990, S. 5f. „One consequence of this belief in differential homology is a fascination with the possibility of sex change“, wendet Stephen Greenblatt das homologische Geschlechtermodell auf Shakespeare an. (Stephen Greenblatt, *Fiction and Friction*, in: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley/Los Angeles 1988, S. 81.)

11 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 77.

Geschlechter in Unordnung. Die Geschlechterdebatte im frühneuzeitlichen England

Ob Geschlecht und soziale Stellung natürlich oder erlernt seien, wurde im elisabethanischen Zeitalter ausführlich diskutiert, wie etwa Elke Schuch in ihrer Monographie über die „crossdressed heroines“ in Shakespeares Komödien und die Geschlechterdebatte in der englischen Renaissance darlegt.

In der von 1570 bis 1620 andauernden sogenannten *formal controversy* diskutierte man ernsthaft und satirisch, spöttisch und aggressiv zugleich über die Frage nach Wesen und Beziehung zwischen den Geschlechtern, nach echten oder aufgezwungenen Geschlechtsmerkmalen sowie die Aufhebung des *gender*-Gegensatzes.⁷

Die überkommenen Geschlechterideologien befanden sich im Umbruch: Dem medizinisch-anatomisch begründeten „one-sex-model“ aus der Antike stand die neuere, binär kodierte Vorstellung von zwei Geschlechtern gegenüber, die sich im 19. Jahrhundert vollends durchsetzen sollte.⁸ Sind die Geschlechtergrenzen im binären Modell eindeutig, legt das „one-sex-model“ einen fließenden Übergang zwischen den Geschlechtern nahe. Der mittelalterlichen Humoralpathologie galten Frauen physiologisch als „umgekehrte Männer“ – als defizitäre Wesen, bei denen ein Mangel an Körperhitze zur Ausbildung der Geschlechtsorgane nach innen statt nach außen führe, wovon die damalige Medizin im Anschluss an Galen ausging. Männlich und weiblich „benannten den graduellen, nicht kategorialen Unterschied *einer* geschlechtlichen Bestimmung, die rein männlich war. Die perfektere Version des einen Geschlechts war der Mann, die unvollkommenere, nur in Details variierende Version desselben, die Frau.“⁹

Geschlecht war nur bedingt unabänderlich – die Geschlechter konnten sich auf der als Vorstellung zugrunde liegenden Achse, als deren Zielpunkt das männliche Geschlecht galt, einander annähern, wie Thomas Laqueur beschreibt.¹⁰ Stephen Greenblatt berichtet von der Faszination, die in der Renaissance von Hermaphroditen ausging. Hermaphroditismus veranschaulichte „a universal natural paradox: on the one hand, a single individual is in reality double, since all bodies contain both male and female elements; on the other hand, there are not two radically different sexual structures but only one – outward and visible in the man, inverted and hidden in the woman.“¹¹ Greenblatt weist auch auf antike medizinische Vorstellungen hin, denen zufolge Geschlecht nicht bereits im Embryonalstadium entwickelt wurde, sondern erst in der Kindheit, wobei der Herausbildung eindeutig männlicher Körpercharakteristika eine effemierte Phase vorausging. Die ‚erfolgreiche‘ Entwicklung zum Mann war

12 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 78.

13 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 76.

14 Die Anthropologin Gayle Rubin führte die beiden Begriffe 1975 in die Kulturwissenschaften ein. Linda J. Nicholson (Hg.), *The second wave: a reader in feminist theory*, New York / London: Routledge, 1997, S. 8f. Judith Butler war später bestrebt, diese binäre Unterscheidung wieder aufzulösen; sie versteht auch „sex“ als Effekt kultureller Praktiken. (Anna Babka, *Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus Sicht der Dekonstruktion*, in: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=25. (Zuletzt aufgerufen am 20.08.2008) Zu Butler vgl. auch S. 12ff. dieser Arbeit.)

15 Laqueur, *Making sex*, S. 8. Elke Schuch interpretiert die beiden Geschlechtermodelle genau umgekehrt: Für sie ist das „one-sex-model“ medizinisch-biologisch begründet, wohingegen das binäre Modell vor allem auf gesellschaftlich-kultureller Ebene bedeutsam ist. (Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 6.) Letztlich liegen beiden Geschlechtermodellen biologisch-medizinische Vorstellungen zugrunde, die gesellschaftlich-kulturell in Verhaltensnormen oder Kleidungsco-dices wirksam werden.

16 Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 20ff.

17 Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 3.

18 Schuch, *Inszenerungen von Geschlecht*, S. 20.

mit Status- und Machtgewinn verbunden: „Proper individuation occurred as a result of the successful resolution of the friction between the competing elements, a resolution that was almost entirely bound up in medical manuals, as in theological tracts, with patriarchal ideology[.]“¹²

Geschlecht ist Greenblatt zufolge denn auch das entscheidende, un-hintergehbare und doch paradoxerweise instabile Distinktionsmerkmal der frühen Neuzeit:

A man in Renaissance society had symbolic and material advantages that no woman could hope to attain, and he had them by virtue of separating himself, first as a child and then as an adult, from women. All other significant differential indices of individual existence – social class, religion, language, nation – could, at least in imagination, be stripped away, only to reveal the underlying natural fact of sexual difference. [...] Yet in Renaissance stories, paradoxically, the apparently fragile and mutable social codes are almost always reinscribed – despite his savage upbringing, the true prince reveals his noble nature – while sexual difference, the foundation of all individuation, turns out to be unstable and artificial at its origin.¹³

Die instabile Kategorie Geschlecht musste daher durch soziale Mechanismen gestützt und eindeutig fixiert werden, wenn die männlichen Eliten ihre gesellschaftliche Vorrangstellung beibehalten wollten. Implizit war die erst im 20. Jahrhundert getroffene Unterscheidung zwischen „sex“ und „gender“ – die doppelte Codierung von Geschlecht als sowohl biologische wie auch soziale Kategorie – in der englischen Renaissance bereits wirksam.¹⁴ Laqueur etwa schreibt dem „one-sex-model“ eminente soziale Konsequenzen zu:

To be a man or a woman was to hold a social rank, a place in society, to assume a cultural role, not to *be* organically one or the other of two incommensurable sexes. Sex before the seventeenth century, in other words, was still a sociological and not an ontological category.¹⁵

Geschlecht und soziale Stellung waren in der Shakespeare-Zeit somit bereits als Konstrukte durchschaubar. Offizielle Diskurse in Medizin, Religion oder Recht suchten die Geschlechterhierarchien jedoch als natürlich zu fixieren und die untergeordnete Stellung der Frau zu zementieren.¹⁶ In einer Gegenbewegung begannen Frauen in den 1590er Jahren, Männerkleidung zu tragen. Sie eigneten sich äußerlich die soziale Stellung des anderen Geschlechts an und protestierten so gegen bestehende Weiblichkeitsnormen.¹⁷ Gender war Performance – das entsprach einer histrionisch verstandenen Identitätskonzeption, die in der Renaissancezeit das mittelalterliche, essentialistische Verständnis des Selbst als unveränderlich und gottgegeben ablöste. Die eigene Identität wurde gestaltbar. Die zeitgenössische Theaterleidenschaft breiter Schichten oder die Rezeption von Castigliones Handlungsanleitung für den Höfling, *Il libro del cortegiano*, weisen auf ein ausgeprägtes Bewusstsein für soziale Rollendarstellungen hin.¹⁸

19 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 41.

20 Stephen Greenblatt führt in seinem Aufsatz *Fiction and Friction* zwei Beispiele aus dem Frankreich des 16. Jahrhunderts an, in denen Transvestitismus und gleichgeschlechtlicher Sex zur Hinrichtung bzw. Hermaphroditismus zu einer gerichtlichen Untersuchung mit Androhung der Todesstrafe führten. (Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 66f., 73ff.)

21 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 286.

22 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 3.

23 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 286. Greenblatt zufolge wird die geltende Geschlechterordnung stets wieder hergestellt. Er weist auf das „containment“ hin, das Shakespeares Komödien kennzeichnet und legt dar, wie in Shakespeares *Twelfth Night* Homosexualität als Abweichung von der Natur inszeniert wird und am Ende des Stückes die Natur triumphiert: „The sexes are sorted out, correctly paired“: „And nature’s triumph is society’s triumph, for the same clarification that keeps marriage from being scandalized by gender confusion keeps it from being scandalized by status confusion“ (Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 71).

Doch auch wenn Frauen die ihnen durch ihr Geschlecht zugewiesene, inferiore Stellung etwa durch das Tragen von Hosen zu überwinden oder mindestens zu markieren suchten, änderte sich an ihrem gesellschaftlichen Status wenig: Sie wurden von der modernen humanistischen Konstituierung des Selbst ausgeschlossen. Für Frauen gab es als Folge ihrer gesellschaftspolitischen und ideologisch bestimmten Abhängigkeit keine eigenständige Sprecherposition: „Sie waren zum Schweigen verurteilt“¹⁹. Letztlich diente die „shrew“ als disziplinierendes, sozial konstruiertes Rollenbild, das jegliche Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen delegitimiert, sie bestenfalls lächerlich und schlimmstenfalls lebensgefährlich machte.²⁰

Taming of Shrews: Shakespeare und Shakespeare heute

Die frühe Neuzeit war in England eine „Übergangszeit, in der festgefügte gesellschaftliche und geschlechtliche Konstruktionen für Momente instabil waren, bevor sie sich mit Beginn des 17. Jahrhunderts wieder neu zu formieren begannen“²¹. Literatur konnte zum Ort fiktionaler Verhandlung lebensweltlicher Machtverhältnisse werden, als „kompensatorischer Gegendiskurs“²² dienen, affirmativ oder subversiv wirken. Shakespeare reflektierte nicht nur mit den „crossdressed heroines“ in *As You Like It*, *Twelfth Night* oder *The Merchant of Venice* den ‚gender trouble‘ seiner Zeit.²³

Zahllose Hinweise auf die zeitgenössische Geschlechterdebatte finden sich in *The Taming of the Shrew*. Die Verfertigung von Gender und sozialer Rolle stehen im Mittelpunkt des Stückes: Im „taming plot“ um Kate und Petruchio wird verhandelt, wie Individuen dazu gebracht werden können, den ihnen zugewiesenen Platz in der Geschlechterhierarchie einzunehmen. Die Induction leitet auf diese Thematik hin: Christopher Sly, ein trunksüchtiger Kesselflicker, wird zum Lord erklärt und findet zunehmend Gefallen an seiner neuen Rolle. Im „subplot“ um Bianca und ihre Verehrer tauschen die Figuren mit ihrer Kleidung die soziale Rolle, um im Intrigenplot einen Vorteil zu erzielen.

Wie Gender und soziale Rolle in *The Taming of the Shrew* als mühsam oder betrügerisch errungene Konstrukte entwickelt werden, soll im ersten Teil dieser Arbeit betrachtet werden. Der zweite Teil widmet sich Kates Schlussmonolog, der „obedience speech“. Umstritten ist, wie sie zu bewerten ist: Wird die ungehorsame Katherine vollständig der patriarchalisch strukturierten Ordnung unterworfen, die in diesem Text gefeiert wird? Oder spielt sie souverän ihre Rolle als „submissive wife“ und bewahrt hinter der Maske der perfekten Gattin vor allem sprachlich ihre Unabhängigkeit?

24 Barbara Hodgdon, *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life*, in: Robert Shaughnessy (Hg.), *Shakespeare on film*, New York 1998, S. 156.

25 Für den Vergleich von Shakespeares Text mit dem Film ziehe ich vor allem eine im Internet verfügbare Vorversion des Scripts von Karen McCullah Lutz und Kirsten Smith vom 12.11.1997 sowie das Transcript eines Filmfans heran, das ebenfalls im Internet zugänglich ist. Die Sichtung des Films diente vorwiegend der Überprüfung der aus den Scripten gewonnenen Erkenntnisse und der Ergänzung, falls die filmische Inszenierung dem Text eine weitere Ebene hinzufügt. Wenn aus dem Script zitiert wird, so mache ich kenntlich, falls die Szene filmisch nicht umgesetzt wurde. Das Transcript ist auf Richtigkeit überprüft.

Transcript: http://www.awesomefilm.com/script/tenthings_transcript.html,
Script: <http://www.dailyscript.com/scripts/10Things.html>, (Zuletzt aufgerufen am 14.08.2008)

Mit dem Text sowie den Aufführungen von *The Taming of the Shrew*, so meine These, beteiligten sich Shakespeare, seine Schauspieltruppe, aber auch die Zuschauerinnen und Zuschauer an der zeitgenössischen Aushandlung von Gender-Hierarchien und (nicht nur geschlechtlich konnotierten) sozialen Rollen. Geschlechterzuordnungen werden im Stück uneindeutig, unterschiedliche soziale Rollen für Männer wie Frauen denkbar. Auch wenn *The Taming of the Shrew* in einem „frenzy of the social“²⁴ endet, werden Gender-Kategorien im Text in Bewegung versetzt.

Dass die Thematik von *The Taming of the Shrew* auch heute noch aktuell ist, zeigt die auf Shakespeares Stück basierende Teenie-Filmkomödie *10 Things I Hate About You* aus dem Jahr 1999. Die Geschlechterideologie, die im Film zum Ausdruck kommt, legt allerdings nahe, dass die zu Shakespeares Zeiten beweglich gedachten Geschlechterrollen, deren Binarität sich erst herausbildete, nunmehr völlig fixiert sind. Der Film ist konservativer und pädagogischer als Shakespeares etwa 400 Jahre früher entstandenes Stück. Ihm liegen Handlungs- und Charakternormen zugrunde, die eine Diskussion von Geschlechteridentität oder sozialer Rolle nicht zulassen. Dem Film ist der dritte Teil dieser Arbeit gewidmet.²⁵

I. Shakespeares *The Taming of the Shrew*

I.1 Gender und soziale Rolle in *The Taming of the Shrew*

I.1.1 Performativität von Gender und sozialer Rolle

Die Identität der Figuren in der Induction und dem „subplot“ von *The Taming of the Shrew* basiert nicht auf Charaktermerkmalen, Überzeugungen oder einer persönlichen Geschichte, sondern ist von äußeren Zeichen abhängig. Ihren gesellschaftlichen Status wechseln die Figuren mit ihrer Kleidung und ihrem Umfeld. Der Kesselflicker Sly wird zum Lord, indem man ihn umkleidet, in edle Gemächer bringt und ihn als Lord tituliert. Beharrt er anfangs auf seiner Identität als „tinker“ (*TS* Ind.2.20), stimmt er der neuen Identität zu, sobald er die Vorteile begriffen hat: Ihm wird ein Luxusleben ermöglicht, Sexualität ist für ihn frei verfügbar. (*TS* Ind.2.67-74) Lucentio und Tranio tauschen ihre Kleidung, um des anderen Rolle einzunehmen – und der Diener Tranio erweist sich als ein hervorragender Lucentio, der dessen Liebeshändel wie -geschäfte erfolgreich und vor allem eloquent zum Abschluss bringt. Gremio staunt: „What, this gentleman will out-talk us all.“ (*TS* I.ii.248)

26 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 7.

27 Auch hier sind gesellschaftliches Ansehen und äußerer Schein untrennbar verwoben. Die Doppeldeutigkeit des Wortes „cloak“ als Mantel und Deckmantel macht das deutlich.

28 Mihoki Suzuki, *Gender, Class, and the Ideology of Comic Form: Much Ado About Nothing and Twelfth Night*, in: Dymphna Callaghan (Hg.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford 2000/2001, S. 125.

Allein Vincentio erkennt Tranio hinter der Verkleidung des Edelmannes. (*TS* V.i.66-76) Er ist die einzige Figur, die eine eindeutige, unveränderbare Identität aufweist und sich weder dem anderen Geschlecht annähert noch einen anderen Status als den ihm zukommenden einnimmt. Gerade er wird zum Opfer der Identitätskampagnen anderer Figuren. Seine Ankunft in Padua gefährdet die Intrige von Lucentio und Tranio, die einen falschen Vincentio als Bürgen für die Mitgift installierten. Um ihren Plan zu retten, beharren sein Sohn und dessen Diener darauf, Vincentio habe seine Identität in betrügerischer Absicht angenommen. Petruchio ist entsetzt: „Why, how now, gentleman? Why, / this is flat knavery, to take upon you another man's / name.“ (*TS* V.i.31-33) Das trifft den Falschen, doch Tranio überbietet Petruchio noch: „Sir, you seem a sober, ancient gentleman by your / habit, but your words show you a madman.“ (*TS* V.i.66-67) In komischer Verkehrung wird der wahre Vincentio Opfer der Verkleidungsintrige. Kleidung und soziale Rolle – sie erweisen sich in dieser Szene als ein und dieselbe Sache.

„Countenance“ ist eine Frage der geschickten Darstellung, Identität kann zugesprochen oder aberkannt werden. Die soziale Rolle ist mithin auch ein „Effekt kultureller Diskurse“²⁶. Der Vorwurf des Betrugs kann vernichtend wirken: „What am I, sir? Nay, what are you, sir? O / immortal gods, O fine villain, a silken doublet, a velvet / hose, a scarlet cloak, and a copintank hat – O, I am / undone, I am undone!“ (*TS* V.i.58-61), klagt der verkannte Vincentio.²⁷

Suzuki folgend könnte man *The Taming of the Shrew* als einen Versuch lesen, „to manage parallel anxieties about gender and class relations by translating one into the other“²⁸, indem etwa Vincentio in Vorwegnahme seiner vorübergehenden sozialen Deklassierung von Petruchio und Kate als „maid“ angesprochen wird (*TS* IV.vi.34). Doch die beiden Diskurse bleiben meines Erachtens getrennt: Soziale Stellung wird in *The Shrew* über äußere Zeichen wie Kleidung, Umfeld und Benehmen geprägt, wohingegen Gender und die Rollenverteilung der Ehegatten ein vorwiegend verbal hergestellter Zustand ist, der noch instabiler ist als es die „class relations“ sind.

I.1.2 Gender als sprachliche Zuschreibung

Der „taming plot“ zeigt, dass Kates Status als „shrew“ vor allem auf Fremdzuschreibungen beruht beziehungsweise durch sie immer weiter verstärkt wird. Kate ist in der ihr zugewiesenen Rolle gefangen, bis Petruchio auf den

29 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 14ff.

30 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 18.

31 Kate, die „shrew“ wird als „curst and shrewd“ (TS I.i.178), als „fiend of hell“ (TS I.i.88) und „the devil’s dam“ (TS I.i.105) beschrieben. Wie ein Teufel benimmt sich auch Petruchio. „On at least three occasions [...] the space of ‘shrew’ is doubly occupied, doubly gendered“ (Barbara Hodgdon, *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Structures of Everyday Life* (1998), in: Dana E. Aspinall (Hg.), *The Taming of the Shrew*, New York, 2002, S. 354), indem sich Kate wie Petruchio gleichermaßen shrewish benehmen. Barbara Hodgdon benennt drei Szenen: Petruchio kleidet sich bei der Hochzeit unangemessen karnevalesk (TS III.ii) und verhält sich auf der Heimreise sowie gegenüber dem Schneider sonderbar (TS IV.i / IV.iii) Da die beiden ein gefährliches Spiel mit Gender-Identitäten treiben, erklärt man sie zu Teufeln: „GREMIO Why, he’s a devil, a devil, a very fiend. / TRANIO Why, she’s a devil, a devil, the devil’s dam.“ (TS III.iii.28-29) „Shrews“, egal ob männlich oder weiblich, werden aus der Gesellschaft ausgeschlossen, indem man sie zum unnatürlich Andersartigen erklärt, ihnen eine negativ konnotierte Identität zuspricht.

Plan tritt. Er thematisiert, dass die Umwelt Kate zur „shrew“ erklärt hat – „Father, ’tis thus: yourself and all the world / That talked of her have talked amiss of her“ (TS II.i.285-86) – und setzt dem eine entschlossene Identitätspolitik entgegen: „If she be curst, it is for policy, / For she’s not froward, but modest as the dove.“ (TS II.i.287-88) Kate ist keine „shrew“, behauptet er – und am Ende wird sie auch der Umwelt nicht mehr als solche erscheinen.

Petruchio handelt performativ, seine Äußerungen sind wirkmächtige Sprechakte, die ihren Aussageinhalt mit der Äußerung erst erschaffen. Durch derartige Sprechakte werden die Grenzen zwischen den Geschlechtern uneindeutig. Als Kate und Petruchio bei ihrem Ritt von Verona zurück nach Padua Vincentio begegnen, hat Petruchio Kate soeben seine Sprachregelungen aufgezwungen (TS IV.vi). Nun gibt er vor, wie Vincentio zu sehen sei:

Fair lovely maid, once more good day to thee. / Sweet Kate, embrace her for her beauty’s sake. / HORTENSIO A’ will make the man mad, to make the woman of him. / KATHERINE Young budding virgin, fair, and fresh, and sweet, / Whither away, or where is thy abode? / Happy the parents of so fair a child, / Happier the man, whom favourable stars / Allots thee for his lovely bedfellow. (TS IV.vi.34-42)

Diese vergnügliche Szene geht Vincentios oben geschilderter Begegnung mit seinem Double voraus. Seine Identität ist einmal mehr Spielball für die übrigen Figuren. Wie überzeugt er auch selbst von seiner Stellung sein mag – die anderen können sie ihm absprechen.

Die Abhängigkeit der eigenen Geschlechterrolle vom Umgang anderer damit macht Petruchio zur Grundlage seiner Zähmungsstrategie. Kate, die „shrew“, soll „conformable“ (TS II.i.273) werden, indem ihr Petruchio die Worte im Mund herum dreht. Er hört Wohlklang, wenn sie klagt, neutralisiert so jegliche ihrer Äußerungen und handelt wider ihren eigentlich unmissverständlich geäußerten Willen. (TS IV.iii) Diese Maßnahmen korrespondieren mit Ratschlägen, die in Texten wie *A Homily of the State of Matrimony*, *A Bride-Bush* oder *Of Domestical Duties* gegeben wurden, bemerkt Dolan²⁹: „Husbands are advised to use a riotous, confusing performance for disciplining their wives and to counter disorder wirth disorder.“³⁰

Petruchio schlägt Kate mit ihren eigenen Mitteln und wird temporär selbst zur „shrew“³¹: „Petruccio is Kated“ (TS III.iii.117), „he is more shrew than she“ (TS IV.i.76), berichten Gremio und Curtis. „He kills her in her own humour“ (TS VI.i.166). Letzteres ist eine Anspielung auf die bereits erwähnte mittelalterliche Humoralpathologie. Der Mann bestehe aus heißen und trockenen Anteilen, die Frau jedoch aus kalten und feuchten

32 Davis, *Women on Top*, S. 124. Die humoralpathologische Unterscheidung nutzt Shakespeare auch, um auf Kates Machtstreben zu verweisen. Petruchio beschreibt Kate und sich: „And where two raging fires meet together / They do consume the thing that feeds their fury: / Though little fire grows great with little wind, / Yet extreme gusts will blow out fire and all: / So I to her and so she yields to me“ (*TS* II.i.132-36). Das männliche Element Feuer verbindet Kate und Petruchio – und deutet Kates Usurpation männlicher Eigenschaften an.

33 Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 32f. Im Traktat *Haec Vir* (1620) vertritt die weibliche Sprecherin die Ansicht, die Frauen müssten die männliche Geschlechterrolle übernehmen, da die Männer sie nicht mehr zufriedenstellend ausfüllten. (Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 28f) „Die Vorstellung, dass Geschlechteridentität bloß eine Rolle ist oder, um Judith Butlers Terminologie anzuwenden, ‚Performanz‘ konstitutiv für die Geschlechteridentität sein könne, wurde wohl insgeheim [...] befürchtet, konnte aber wegen der Implikationen für den Status des männlichen Geschlechts nicht offen artikuliert werden.“ (Schuch, *Inszenierungen von Geschlecht*, S. 33)

Körpersäften und „coldness and wetness meant a changeable, deceptive, and tricky temperament“³². Physiologisch waren Frauen dafür prädestiniert, zur „shrew“ zu werden.

I.1.3 „Shrewishness“ und Subversion

Kates „shrewishness“ bedeutet eine Anmaßung männlicher Privilegien wie der freien Rede. Diese Verhaltensweise ist tabuisiert – mit dem Etikett der „shrew“ versehen, wird Kate daher gesellschaftlich neutralisiert, ihren Äußerungen von vornherein die Glaubwürdigkeit aberkannt. Petruchios Überschreitung der Geschlechtergrenzen kann für ihn jedoch ebenfalls negative Folgen zeitigen: Erinnerung sei an die rein graduelle Abweichung zwischen den Geschlechtern.

Elke Schuch erläutert, dass das gängige Homologie-Modell eine Transformation der Geschlechter in beide Richtungen jederzeit zuließ und die Paranoia schürte, dass Männlichkeit verloren gehen könne, zum Beispiel an die mit Hosen bekleideten Frauen oder an die „shrews“.³³ Petruchio ist auf einen Erfolg des „taming process“ angewiesen, sonst stünde mit seiner Gender-Identität auch seine gesellschaftliche Stellung auf dem Spiel. Daher treibt er den Prozess vehement voran. Er verspätet sich bei der Hochzeitsfeier, was bei Kate Angst hervor ruft, sitzen gelassen worden zu sein (*TS* III.ii), und bricht die Feier dann frühzeitig ab (*TS* III.iii). Er lässt Kate hungern, hält sie wach, ist unberechenbar, zornig und der Dienerschaft gegenüber gewalttätig (*TS* IV.i). Die Zeit nach der Hochzeit wird beschrieben wie eine Abfolge von Foltermethoden, die Petruchio unter dem Deckmantel der Fürsorge versteckt. Diese Strategie durchschaut Kate sehr wohl, sie weiß um den Anpassungsdruck, der auf ihr lastet und klagt über ihre neue gesellschaftliche Rolle:

What, did he marry me to famish me? / Beggars that come unto my father's door / Upon entreaty have a present aims, / If not, elsewhere they meet with charity. / But I, who never knew how to entreat, / Nor never needed that I should entreat, / Am starved for meat, giddy for lack of sleep, / With oaths kept waking and with brawling fed, / And that which spites me more than all these wants, / He does it under name of perfect love, / As who should say if I should sleep or eat, / Twere deadly sickness, or else present death. (*TS* IV.iii.3-14)

Auch wenn Petruchio reich ist, die Eheschließung für Kate materiell und sozial von Vorteil, fühlt sie sich deklassiert und vermutet hinter Petruchios Handeln böartigen Willen. Für sie als bislang weitgehend unabhängige Frau bedeutet die Ehe das Ende ihrer Freiheit. Kate sieht sich mit völlig neuen Anforderungen an ihr Verhalten konfrontiert: Sie ist nicht mehr die

34 Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, 4. Auflage, Stuttgart 2000, S. 19.

35 Zugleich spricht Kate hier von sich selbst in der dritten Person – eine maximale Selbstdistanzierung und eine starke Markierung dafür, dass sie sich bewusst ist, ihre Persönlichkeitsrechte zu veräußern, dies aber ganz pragmatisch und auf Zuraten von Hortensio tut, um einen Kompromiss zu erreichen und ihr Elternhaus besuchen zu können.

ältere Schwester, die mit Bianca verfährt, wie es ihr gefällt (*TS* II.i.1-36), sondern nun ist sie die Gedeemütigte, Unterlegene, die sich anpassen und gar um Nahrung bitten muss. Kate realisiert, dass sie tatsächlich in Petruchios Besitz übergegangen ist, wie er öffentlich verkündete. (*TS* III.iii.101-105)

Auch wenn sie sich gegen Petruchios Methoden nicht wirklich wehren kann, bedient sie sich verbaler Strategien, um seine Position zu schwächen. Zum Einen zieht sie seine Autorität in Zweifel, noch während sie sie scheinbar bestärkt. Vincentio gegenüber, den sie auf Petruchios Anweisung hin als „budding virgin“ tituliert, entschuldigt sie sich damit, dass die Sonne sie geblendet habe. (*TS* IV.vi.46-50) Die Sonne als Zentralgestirn, der Sonnenkönig als oberster Machthaber – wenn man das noch nicht anerkannte, jedoch seit dem 11./12. Jahrhundert bekannte heliozentrische Weltbild mitdenkt³⁴, dann wird hier das Zentrum der Welt instabil: Die Instanz, von der Autorität ausgeht, begünstigt und produziert „mad mistakes“ (*TS* IV.vi.50), die Kugel rollt gegen ihre Richtung (*TS* IV.vi.25-27). Auch wenn Petruchio seine Verrücktheiten planvoll produziert – wenn die Ordnung der Welt derart leicht manipuliert werden kann, ist sie dann überhaupt absolut gegeben?

In der „sun-moon-scene“ wird Kate gewaltsam eine Sprachregelung aufgezwungen, die den Tatsachen widerspricht und Sinn willkürlich erzeugt.³⁵ Kate produziert Widersinn planvoll: Eine weitere ihrer Gegenstrategien besteht in der sprachlichen Effeminierung Petruchios: „Then God be blessed, it is the blessed sun / But sun it is not when you say it is not, / And the moon changes even as your mind.“ (*TS* IV.vi.19-21) In dem Moment, in dem sie sich ihm scheinbar unterordnet und schwört, seine Worte unhinterfragt zu den ihrigen zu machen, bringt sie Petruchio mit dem unkonstanten, weiblich konnotierten Mond in Verbindung. Sie erklärt ihn zu einem Teil des als inferior gedachten weiblichen Geschlechts – und stellt sich so mit ihm auf die gleichen Hierarchiestufe.

Kate bestätigt so zugleich seine gesellschaftliche Stellung und unterläuft seine Machtposition auf subversive Weise. Shakespeare versteht es glänzend, widersprüchliche Aussagen in einer Textpassage zu vereinen und beiden Sprechern die gleiche Glaubwürdigkeit zu verleihen, wodurch die Perspektivität jeder Äußerung deutlich hervor tritt.

I.1.4 Die elisabethanische Aufführungspraxis

Nicht nur in der „sun-moon-scene“ werden mit sprachlichen Mitteln Geschlechterrollen uneindeutig. Die elisabethanische Aufführungspraxis betonte die Verwirrung von Geschlechterzuordnungen noch zusätzlich.

36 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 18.

37 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 40f.

38 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 2. Stephen Greenblatt hingegen sieht den „boy actor“ als Garanten für die Vorrangstellung des männlichen Geschlechts: „The open secret of identity – that within differentiated individuals is a single structure, identifiably male – is presented literally in the all-male cast.“ (Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 93.)

39 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 282.

40 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 32f.

41 Margie Burns, *The Ending of The Shrew* (1986), in: Dana E. Aspinall (Hg.), *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 97.

Die Rolle der Kate wurde auf der frühneuzeitlichen englischen Bühne von einem „boy actor“ gespielt. Das elisabethanische Theater war eine reine ‚Männersache‘, sie waren Autoren, Schauspieler, Manager. „Die weibliche Nichtpräsenz im elisabethanischen Theater bewirkte, dass ‚Frau‘ zu einem Produkt rein männlicher Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ innerhalb des Theaterbetriebs der Renaissance wurde“³⁶, so Schuch. Eine ausschließlich männliche Theatertruppe sei „machtpolitisches Instrumentarium einer patriarchalischen Gesellschaft, um Frauen von der öffentlichen Bühne und damit dem öffentlichen Leben fernzuhalten“³⁷.

Auf der anderen Seite machte gerade die Konvention des „boy actor“ das Theater zu einem privilegierten Medium, um die kulturelle Verfertigung von Geschlecht zu reflektieren. Es war nicht nur geeignet, sondern wurde auch gern genutzt, um die Geschlechterdebatte öffentlich zu führen, merkt Schuch an: „Das grundsätzlich Instabile der *gender*-Identität, d.h. die performative Veränderbarkeit von sozial verhandelten Identitäten, konnte auf der Bühne spielerisch transparent gemacht werden.“³⁸

Der Knabenschauspieler konnte vor den Augen der Zuschauerinnen und Zuschauer den Geschlechterunterschied oder zumindest bestimmte, als feststehend gedachte Unterscheidungsmerkmale fragwürdig werden lassen. „Der Akt des Schauspielens mit Stimme und Körper, Schminke und Kostüm wurde als *gender* konstruierendes Moment vor den Augen des Theaterpublikums greifbar.“³⁹ In theaterkritischen Schriften wurde die so bewirkte Geschlechtermobilität als Ursache für moralisches Chaos angeprangert; man beharrte, wie bereits erwähnt, auf der Bedeutung manipulierbarer, äußerlicher Zeichensysteme wie der Kleidung, um die Unterschiede zwischen Mann und Frau aufrecht zu erhalten.⁴⁰

1.1.5 Gender als Performance bei Judith Butler

Textintern ist die Geschlechterordnung, wie gezeigt wurde, nicht eindeutig festgelegt, sondern wird immer wieder in Frage gestellt. Die Grenzen zwischen Geschlechtern und sozialen Klassen werden flexibel überschritten. Sly wird zum Lord, die aufsässige Tochter zur gehorsamen Ehefrau, die gehorsame Tochter zur aufsässigen Gattin – reihum wechseln die Rollen.

The play itself leaves virtually nothing fixed; rather, its action proceeds and unfolds chiefly through a series of exchanges, including exchanges of role which entail exchanges of status, which leave status mobile and suspended in mobility at the end of the play.⁴¹

42 Judith Butler, *Gender Trouble*, New York u.a. 1990, S. 25.

43 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 8.

44 Butler, *Gender Trouble*, S. 132.

45 Dolan, Introduction *Taming of the Shrew*, S. 8.

46 Hodgdon, *Katherina Bound*, in: *Aspinall*, S. 356.

Der hochreflektierte und zugleich spielerische Umgang mit dem sozialen Geschlecht lässt Shakespeares Dramentexte erstaunlich modern wirken. Der Geschlechterunterschied wird bereits in der frühen Neuzeit als das Ergebnis einer bestimmten Performance gezeigt, er ist nicht nur physiologisch verankert, sondern Ergebnis kultureller Diskurse.

Das Konzept von Gender als Ergebnis einer erlernten und durch Wiederholung aufrechterhaltenen Performanz findet im 20. Jahrhundert in diskursiv angelegten Gendertheorien verstärkte Aufmerksamkeit. Judith Butler war (nach Shakespeare) die erste, die Geschlecht als Effekt performativer Praktiken verstand. In „*Gender Trouble*“ formuliert sie das folgendermaßen: „There is no gender identity behind the expressions of gender, that identity is performatively constituted by the very ‚expressions‘ that are said to be its results.“⁴² Geschlechtsidentität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein erworbener Habitus, der auf kulturellen Zuschreibungen beruht und imitiert sowie parodiert werden kann.⁴³

Der Körper diene als Austragungsstätte für soziale Konflikte, so Butler. „If the body is synecdochal for the social system per se or a site in which open system converge, then any kind of unregulated permeability constitutes a site of pollution and endangerment.“⁴⁴ Butler bezieht sich zwar explizit auf Homosexualität – doch kann man ihre Äußerung auch auf die mit theatralen Mitteln produzierte Uneindeutigkeit des Geschlechts in Shakespeares Dramen anwenden.

Werden die Grenzen zwischen den Geschlechtern verwischt und tauschen die Machthaber ihren Platz mit den Untergebenen, wie Lucentio und Tranio, dann infiziert das die soziale Ordnung mit Instabilität, die eingeeht werden muss oder zu einer Änderung der Machtverhältnisse führen kann. Frances E. Dolan bemerkt hierzu:

The play raises questions about the sources of legitimate authority, about the means of achieving and maintaining power, and about negotiating conflicts, as Shakespeare’s other histories do, but it explores these issues in a domestic setting.⁴⁵

Mit Barbara Hodgdon könnte man anschließen: „*Shrew’s* spectators remain conscious not just of power’s unavoidable role in sex, gender, and representation but also of how oscillating gender identities may, on occasion, unfix that power.“⁴⁶

- 47 Hodgdon, Katherina Bound, in: Aspinall, S. 356.
- 48 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 24ff.
- 49 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 26.
- 50 Neben der gängigen arrangierten Ehe wurde zu Shakespeares Zeit ein neues partnerschaftliches Ehemodell bedeutsam. (Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 42ff.) „The Shrew“ vermittelt eine Ahnung, wie bedeutsam ökonomische Gründe für eine Heirat gewesen sein mögen: Baptista überlässt Kate zwar scheinbar die Wahl des Ehemanns und beteuert, er würde der lukrativen Eheschließung nur zustimmen, wenn Kate dem künftigen Gatten auch liebevoll zugeneigt sei (*TS* II.i.128-29). Doch es ist ihm nur Recht, dass er Kate los wird und Bianca in einer Auktion an die zahlreichen Bewerber verschachern kann: „now I play a merchant's part, / And venture madly on a desperate mart“ (*TS* II.i.322-23).

I.1.6 „The Shrew“ aus männlicher Perspektive

Eine feministische Lesart von *The Taming of the Shrew* ist durchaus möglich und kann in einer Inszenierungen herausgearbeitet werden, da Kate subversive Elemente in ihre vermeintliche Affirmation einzuspeisen weiß. Doch es bleibt nicht abzustreiten, dass der historische Kontext wie auch der Text tendenziell die männliche Perspektive favorisieren. Barbara Hodgdon sieht die Induction als eine Einstimmung auf eine aus männlicher Perspektive für Männer erzählte Bühnenhandlung.⁴⁷ Die männlichen Figuren bestimmen weitgehend, wie die weiblichen Figuren wahrgenommen werden, und Petruchio hat einen wesentlich größeren Anteil am Text als Kate.⁴⁸ Sie ist nie allein auf der Bühne, sie besitzt keine legitimierte Sprecherposition und kann keinen Raum besetzen, in dem sie sich äußern könnte.

Einmal formuliert sie das dringende Verlangen, frei sprechen zu dürfen: „My tongue will tell the anger of my heart, / Or else my heart concealing it will break, / And, rather than it shall I will be free / Even to the uttermost as I please in words.“ (*TS* IV.iii.77-80) An entscheidender Stelle jedoch bleibt sie stumm: Zu Petruchios Heiratsgebot enthält sie sich nach ungehört verhallendem Protest der Stimme (*TS* II.i.292/297-98) – was nicht als Zustimmung zu werten ist, wie Dolan betont:

Katharine's baffling silences are the dramatic enactment of the process by which she, like all married women, becomes a ‚feme covert‘, that is, one who is absorbed into, or subsumed by, her husband.⁴⁹

Die Ehe ist in dem Moment, in dem Baptista und Petruchio ‚handelseinig‘ werden, bereits vollzogen und Kate gilt als stumm. Auch wenn sie ihre Stimme erhebt, schenkt man ihr kein Gehör mehr. Ihre ablehnende Haltung zur arrangierten Ehe und ihre Meinung über Vater und künftigen Ehemann äußert sie in der „wooing scene“ mehr als deutlich: „You have showed a tender fatherly regard, / To wish me wed to one half-lunatic, / A madcap ruffian and a swearing Jack, / That thinks with oaths to face the matter out.“ (*TS* II.ii.281-84) Doch Petruchio behauptet eine mit ihr abgestimmte Entscheidung, Baptista ignoriert Kates Einwand und spricht nur noch mit dem künftigen Schwiegersohn – die Eheverhandlungen sind Männersache.⁵⁰ (*TS* II.ii.285-320) Effektiver kann man eine Frau kaum zum Schweigen bringen, auch wenn sie spricht.

Kates Verhalten wird im weiteren Verlauf des Stückes vorwiegend von männlichen Figuren erwähnt. Sie berichten von ihrer „shrewishness“, schildern den Fortgang des „taming process“ oder spekulieren über Kates Handlungen (*TS* I.i.48ff. / IV.i.18ff. / V.ii.58ff.). Petruchio hingegen legt seine

51 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 26.

Strategien ausführlich dar (*TS* II.i.168-181 / IV.i.174-97) und lässt durch Beiseitesprechen während des „taming process“ seine ‚eigentliche‘, wohlwollende Haltung erkennbar werden (*TS* IV.iv.164-66). „Petruchio thus controls the resources of the stage as well as Katharines access to food and clothing.“⁵¹ Über Kates Handlungsmotivation erfährt der Leser nichts, nur Gefühlseruptionen wie die oben erwähnten deuten darauf hin, dass Kate nicht zahm und sanft ist, sondern sich innerlich weiterhin gegen die patriarchale Ordnung auflehnt. Subordination ist ihrer Ansicht nach kein wünschenswertes Verhalten: „I see a woman may be made a fool / If she had not a spirit to resist.“ (*TS* III.iii.92-93) Sie widersteht den Erziehungsversuchen Petruchios recht lange – doch letztlich scheint sie sich in die Rolle der „submissive wife“ zu ergeben.

I.2 Shakespeares „shrew“ und ihre Zähmung

I.2.1 Sprachpolitik oder Unterwerfung?

In ihrem großen Schlussmonolog, der „obedience speech“, verwandelt sich Kates Auflehnung auf den ersten Blick in Unterwerfung. In diesem Monolog beglaubigt sie, mit einer Predigt über weibliche Verfehlungen und Tugenden, öffentlich den Erfolg von Petruchios „taming process“ und bekräftigt die zeitgenössische Vorstellung hierarchischer Ordnung. Sie bezeichnet einen Ehemann als „thy lord, thy life, thy keeper / Thy head, thy sovereign“ (*TS* V.ii.151-52) und wendet sich so als vorbildhafte Gattin nicht nur an die weiblichen Figuren im Stück, sondern auch an die Zuschauerinnen. Wie kommt es zu diesem Sinneswandel?

Die „obedience speech“ wird von den meisten Leserinnen und Lesern des Stückes als problematisch wahrgenommen und darf in keiner Interpretation als Kernstück fehlen. Die zentralen Fragen können jedoch nicht abschließend beantwortet werden: Fügt sich Kate letztlich in den ihr sozial vorgeschriebenen Rahmen und wird zur gehorsamen Ehefrau oder ist ihr Monolog nur eine geschickte Performance? Schmilzt der Schluss des Textes alle entstandenen Unsicherheiten hinsichtlich Geschlecht und Status in einer neuen sozialen Harmonie wieder ein oder bleibt ein Rest an Uneindeutigkeit bestehen? Ist die „obedience speech“ eine Unabhängigkeitserklärung Kates, die einen unbeugsamen, eigenständigen Willen geschickt hinter einer erlernten Rolle verbirgt, oder eine endgültige Unterwerfung, in der eine gebrochene Frau als Puppe ihres Ehemannes einen gesellschaftlich genehmen, vorgefertigten Text spricht?

52 Ann Thompson, *Introduction*, in: *The Taming of the Shrew*, Cambridge 2003, S. 49.

53 Hodgdon weist zu Recht darauf hin, dass die jeweilige Interpretation stark von den Interessen der Interpretierenden abhängt: „How Kate’s subjectivity is constructed is always monitored and adjusted by the perceptions and desires of consuming subjects whose complex histories and multiple cultural affiliations exceed those of the textual subject.“ (Hodgdon, *Katherina Bound*, in: *Aspinall*, S. 351f.)

54 Greenblatt, *Fiction and Friction*, S. 92.

Kates Handlungsmotive oder Gefühle bleiben dem Zuschauer, wie bereits erwähnt, weitgehend verschlossen. Gerade weil man wenig über das Innenleben der Figur Kate erfährt, lädt sie zu Deutungen ein. Möglicherweise ist ihre „shrewishness“ Strategie (*TS* II.i.287) und die „obedience speech“ geschickte Sprachpolitik? Die Urteile der Forscher über *The Taming of the Shrew* sind äußerst disparat: Ob die im Verlauf des „taming process“ von Petruchio angewandten Methoden wie Essens- oder Schlafentzug und seine zur Schau gestellte Verrücktheit Katherine Gewalt zufügen (Hodgdon), ob sie für den wohlmeinenden Pädagogen Petruchio lediglich Mittel zum Zweck sind, Kate eine positive Entwicklung zu ermöglichen (Bloom), ob die Grausamkeit dem Genre der Farce geschuldet ist und nicht mit ‚realer‘ Gewalt verwechselt werden sollte (Heilman) oder ob sie in einer romantisch verharmlosenden Komödie ein durchaus bedrohlicher Erinnerungsrest an zwar illegale, aber praktizierte Foltermethoden ist (Boose), darüber ist man sich in der Forschung uneins. *The Taming of the Shrew* ist, so scheint es, ein „endlessly controversial play“⁵².

Auf jeden Fall ist *The Shrew* ein offenes, für unterschiedliche Deutungen geeignetes Stück. Der Text lässt unterschiedliche Lesarten zu, je nach Perspektive des Lesers, denn er bleibt ebenso uneindeutig und offen wie die Rollenidentität seiner Protagonisten.⁵³ Die Figuren eröffnen unterschiedliche Sichtweisen auf das Geschehen, sie schildern es aus ihrer Perspektive so, dass Täter- und Opferrolle nicht klar zugewiesen werden können: Kate ist nicht nur eine verzweifelte, unabhängig denkende Frau, die sozial letztlich immer in Abhängigkeit leben wird, sei es als Ledige oder als Ehefrau; sie kann mit einiger Berechtigung tatsächlich als Schreckschraube gelten, die keine Scheu kennt, Petruchio grob zu beleidigen oder ihre Schwester zu schlagen (*TS* II.i). In der letzten Szene scheint ihre burleske, raubeinige Art jedoch zur sanften, gehorsamen Gesinnung einer ergebenen Ehefrau gewandelt. Mit Greenblatt könnte man schließen, dass Kate durch ein männliches Stadium hindurchgegangen ist, um – mit Petruchios Hilfe – ihre weibliche Identität stabil auszubilden; sie hat den ihr angemessenen Zielpunkt auf der Geschlechterachse eingenommen.⁵⁴

1.2.2 Die „obedience speech“

Die „obedience speech“ wird durch eine Wette der drei Ehemänner Petruchio, Lucentio und Hortensio eingeleitet. Baptista wendet sich bedauernd an Petruchio: Er habe fürwahr „the veriest shrew“ (*TS* V.ii.66) gehehlicht.

Das weist dieser zurück und bietet eine Wette an: „And he whose wife is most obedient / To come at first when he doth send for her / Shall win the wager which we will propose.“ (*TS* V.ii.69-71)

Verblüffenderweise verweigert die wohl erzogene, bislang stets gehorsame Bianca das Erscheinen – sie hat die Rolle der „shrew“ von ihrer älteren Schwester übernommen und widerspricht ihrem Gatten (*TS* V.ii.130-34). Kate hingegen lässt sich nicht zweimal bitten und setzt zu ihrer ausgefeilten Performance an. Ihr prompter Auftritt erstaunt nicht nur die Figuren im Stück, sondern auch den Lesenden. Legten Kate und Petruchio nach ihrer Sprachregelung in der „sun-moon-scene“ (*TS* IV.vi) verblüffende Einigkeit an den Tag (*TS* V.i.132-41), so ist die Wandlung der Figur von der gewitzten, eigenständigen, aber gesellschaftlich isolierten „shrew“ zur in Topoi sprechenden, sozial integrierten, gehorsamen Gattin doch ein enormer Umschwung, der zur Interpretation geradezu herausfordert.

Kate beginnt ihre Rede mit einer Aufforderung an die „scold“, ihre Zornesmiene zu glätten, um nicht verunstaltet zu wirken – sprich, ihren Marktwert nicht zu verderben: „A woman moved is like a fountain troubled, / Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty, / And while it is so, none so dry or thirsty / Will deign to sip or touch one drop of it.“ (*TS* V.ii.147-50) Ob Kate hier Bianca, die Witwe und andere anwesende Frauen anspricht oder sich mit den Worten „Fie, fie, unknit that threat'ning, unkind brow“ (*TS* V.ii.141) selbst eine Handlungsanweisung erteilt, bleibt offen.

Den Ehemann als in der Hierarchie übergeordneten Partner bestärkend, weist diese Passage auf die durch „shrewishness“ verursachte Unordnung hin: Kate vertauscht die hierarchische Ämterabfolge und zählt „thy lord, thy king, thy governor“ (*TS* V.ii.143) auf. Kate lobt die Tugenden von treu sorgenden Ehemännern:

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, / Thy head, thy sovereign, one that cares
for thee, / And for thy maintenance commits his body / To painful labour both by
sea and land, / To watch the night in storms, the day in cold, / Whilst thou liest
warm at home, secure and safe (*TS* V.ii.151-56)

Die Männer tragen die Verantwortung, während es sich die Frauen zuhause bequem machen. Genau um diese Bequemlichkeiten hat Petruchio Kate im Verlauf des „taming process“ jedoch betrogen: Sie hatte kein warmes Heim, sondern hungerte und wurde vom Schlafen abgehalten. Als sie einen Unfall erlitt, ließ ihr Mann sie im Straßenschmutz liegen. (*TS* IV.i.59-75) Möglicherweise sind Kates Verse als Aufforderung an Petruchio zu verstehen, er möge sich ebenfalls in seine Rolle fügen und für sie sorgen? Auf jeden Fall widerspricht ihre Aussage den Erfahrungen, die sie als Ehefrau

55 Hodgdon, Katherina Bound, in: Aspinall, S. 355.

gemacht hat, und kann nur bedingt wahr sein. Eine unterschwellige Doppelbödigkeit schleicht sich in die Rede ein. Ob Kate in einem „frenzy of the verbal“, einer elaborierten Parodie, ihre scheinbar ideale Ehe als fortdauerndes „topsy-turvy“ entlarvt?

Das Verhältnis zwischen Gattin und Ehemann ist kein Spiel, sondern birgt Gefahren – Kate erwähnt die Gleichsetzung von weiblichem Ungehorsam mit Hochverrat:

Such duty as the subject owes the prince, / Even such a woman oweth to her husband, / And when she is froward, peevish, sullen, sour, / And not obedient to his honest will, / What is she but a foul contending rebel, / And graceless traitor to her loving lord? (TS V.ii.160-65)

Danach folgt keine Aufzählung möglicher Strafen, sondern eine Anklage weiblichen Fehlverhaltens und ein Lobgesang auf die Unterordnung, die drakonische Strafen beziehungsweise einen Geschlechterkrieg zu vermeiden helfe: „I am ashamed that women are so simple / To offer war where they should kneel for peace, / Or seek for rule, supremacy, and sway / When they are bound to serve, love, and obey.“ (TS V.ii.166-69) Warum sind Frauen „simple“, wenn sie sich männlicher Vorherrschaft widersetzen oder selbst eine machtvolle Stellung anstreben? Welches Verhalten wäre komplexer? Die Verwendung von „bound to“ deutet jedenfalls darauf hin, dass es keine freie Entscheidung ist, sich unterzuordnen.

Frauen seien dazu geboren, sich den Männern unterzuordnen, so Kate weiter: „Why are our bodies soft, and weak, and smooth, / Unapt to toil and trouble in the world, / But that our soft conditions and our hearts / Should well agree with our external parts?“ (TS V.ii.170-73) Barbara Hodgdon kommentiert, mit Blick auf die Konvention des „boy actor“: „Such excess betrays an intense anxiety to mark the speaker’s body as feminine, and to do so, it pulls out all the culture’s – and the theatre’s – available capital.“⁵⁵

Nach einer Selbstanklage, in der Kate ihr eigenes Machtstreben geißelt, inszeniert sie ihre Erkenntnis:

My mind hath been as big as one of yours, / My heart as great, my reason haply more, / To bandy word for word and frown for frown; / But now I see our lances are but straws, / Our strength as weak, our weakness past compare, / That seeming to be most which we indeed least are. (TS V.ii.175-80)

Barbara Hodgdon liefert eine bestechende Analyse dieser Verse:

‘That seeming’ elides the ‘we’ that seems to be its subject; subject and object risk conflation; ‘most’ transforms to ‘least’; comparisons fail altogether. Is it just accident, that ‘least are’, together with other lines mentioning women’s negative attributes,

56 Hodgdon, Katherina Bound, in: Shaughnessy, S. 159.

57 Boose, Scolding Brides, S. 134.

fall outside the iambic pentameter beat and so would be called, in the Elizabethan age and (until fairly recently) in our own, „feminine rhymes“?⁵⁶

Mit dem Personalpronomen „yours“ wendet sich Kate möglicherweise nicht an die bislang angesprochenen Frauen, sondern an die Männer, denen sie sich ebenbürtig sah beziehungsweise sieht. Dann würde ihre Aufforderung, die eigene Schwäche zu erkennen, das vermeintlich starke Geschlecht treffen und Männer wie Frauen gleichermaßen als schwache menschliche Wesen darstellen. Subtil werden hier die Geschlechter in eins gesetzt, nicht zuletzt durch den weiblichen Versschluss, und affizieren sich gegenseitig, ähnlich wie in der „sun-moon-scene“. Die Geschlechterordnung ist einmal mehr uneindeutig geworden – ebenso wie Kates Performance, der genug Subversion beigemischt ist, um die scheinbare Affirmation der weiblichen Geschlechterrolle fragwürdig werden zu lassen.

„Vail your stomach“ fordert Kate ihre Geschlechtsgenossinnen schließlich auf, sich ihrem Mann zu beugen. Offenbar ist es eine Überwindung, vor allem aber ist es eine bewusste Entscheidung, in Kates Fall vermutlich um des lieben Friedens willen. Wie schon für Sly hat sich ihre neue Stellung für sie als vorteilhaft erwiesen, bekommt sie doch, was sie will, wenn sie sich Petruchio nicht widersetzt (*TS* IV.vi / V.i). Wie der Kesselflicker übernimmt sie daher ihre neue Rolle. Die letzten Verse spielen auf ein zeitgenössisches Hochzeitsritual an. Boose schildert die vor der Reformation übliche Ehezeremonie, bei der die Braut zu Füßen ihres Ehemannes niederkniet oder gar seinen Fuß küsst, je nachdem, mit welchem „endowment“ er sie ausstattet.

[T]he moment in which the woman was raised up probably dramatized her rebirth into a new identity, the only one in which she could legally participate in property rights.

[...] In its political iconography the enactment confirms hierarchy and male rule⁵⁷

Petruchios begeisterte Reaktion auf Kates Ansprache zeigt, dass sie ihre Rolle gut gespielt hat.

War Petruchio als Autor, Regisseur oder Publikum an den Proben beteiligt? Es wäre denkbar, dass Kate und Petruchio die Performance einstudiert haben (so wie Hamlet den Schauspielern ein Stück im Stück schreibt) – sei es, dass Petruchio die Aufführung angeordnet hat oder sich die beiden einigten, Kates neue und Petruchios alte Rolle in der Gesellschaft öffentlich zu bestärken. Seine Aufforderung an Kate klingt wie eine Aufgabenstellung oder ein verabredeter Code: „Katherine, I charge thee tell these headstrong women / What duty they do owe their lords and husbands.“ (*TS* V.ii.135-36) Petruchio muss sein Ansehen wieder herstellen – denn

58 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 35.

59 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 32.

60 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 35.

61 Dolan, Introduction Taming of the Shrew, S. 36.

wie lange kann ein Mann unbeschadet die „shrew“ spielen? Wäre er nicht sicher, dass Kate die Ansprache tatsächlich ablieferte – würde er wirklich eine riskante Wette wagen? Er gewinnt, und seine Stellung wird ebenso triumphal restituiert wie die gesamte gesellschaftliche Hierarchie. Kate hatte einen großen Auftritt und ist in ihrer neuen Rolle als Ehefrau bestätigt. Petruchio könnte nun wohl tatsächlich eine „taming-school“ eröffnen:

BIANCA The taming-school – what, is there such a place? / TRANIO Ay, mistress, and Petruchio is the master, / That teacheth tricks eleven-and-twenty long / To tame a shrew and charm her chattering tongue. (TS IV.ii.56-59)

Nachdem Petruchio zum Sieger erklärt wurde, kommandiert er Kate ins Bett. Die Ehe wird erst jetzt vollzogen – *The Taming of the Shrew* ist eigentlich eine einzige, lange Hochzeitszeremonie, von der „wooing scene“ im zweiten Akt bis zur „obedience speech“, wie Dolan anmerkt.⁵⁸

1.2.3 Interpretation

Die „obedience speech“ bleibt ein verstörender Text, der sich nicht befriedigend deuten lässt. Kates Rede lässt keine Angst erkennen, sondern pure Souveränität. Passt ein solcher Monolog zu einer unterworfenen, gebrochenen Frau? Diese bleibende Beunruhigung macht *The Taming of the Shrew* zu einem Problemstück. Als längster Monolog im Stück widerspricht die schiere Ausdehnung der Szene ihrem Inhalt, der Bekehrung einer „shrew“ zur gehorsamen – und somit schweigsamen – Ehefrau.⁵⁹ Dolan wertet diesen Widerspruch zu Ungunsten von Kate: „Since, in this speech, Katharine reverses all she has said in her eloquent moments of resistance, the play silences Katharine at the same time that it gives her its longest speech.“⁶⁰ Verstanden als Problemstück, sei es für die Interpretation der Schlusszene von *The Shrew* irrelevant, ob die „obedience speech“ ironisch oder ernst gemeint sei, „for it is clearly not ‚her‘ speech“⁶¹, sondern ein von einem männlichen Autor für einen Knabenschauspieler geschriebener Text, so Dolan. Es gibt jedoch Möglichkeiten für subversive Deutungen und vor allem Darstellungen, die Kates vermeintliche Unterwerfung als ihren eigentlichen Triumph erkennbar machen können.

Shakespeares Text ist ein Theatertext, das heißt, er erschöpft sich nicht in dem, was schriftlich fixiert ist. Die „obedience speech“ kann auf unterschiedlichste Weise gespielt werden. Wendet sich die Darstellerin oder der Darsteller der Kate etwa mit den Worten „Come, come, you forward and unable worms“ (TS V.ii.174) an die männlichen Figuren, dann

62 Dass „lances“ phallische Gegenstände sind, mag auf Kates Penisneid verweisen – spricht sie aus männlicher Perspektive, würde sie jedoch mit „straws“ auf die Kastrationsangst anspielen. Eine psychoanalytische Deutung der Verse könnte lohnend sein.

63 Diana E. Henderson, *A Shrew for the Times, Revisited*, in: Richard Burt / Lynda E. Boose, *Shakespeare, The Movie, II. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*, London/New York 2003, S. 125.

64 Hodgdon, *Katherina Bound*, in: *Aspinall*, S. 355.

65 Juliet Duinsberre, *The Taming of the Shrew. Women, Acting, and Power* (1993), in: Dana E. Aspinall (Hg.), *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 181.

bekämen die folgenden Verse eine völlig andere Bedeutung. Kate würde die anwesenden Männer kritisieren und zugleich – als Teil des inklusiven „we“ – deren Position einnehmen.⁶² Unter dem Deckmantel der „submissive wife“ wäre sie eine potenzierte „shrew“, die beide Geschlechter belehrt. Das muss inszenatorisch geschickt gemacht sein, es darf den männlichen Figuren nicht auffallen, dass Kate den Adressaten gewechselt hat, damit Petruchios Triumph am Ende verständlich bleibt. Dann könnte der Adressatenwechsel eine enorme Wirkung entfalten.

Das wohl bekannteste schauspielerische Verfahren, sich vom Inhalt der Rede zu distanzieren und sie als pure Performance zu deklarieren, ist Mary Pickfords berühmter „wink“, mit dem sie in Sam Taylors Verfilmung von 1929 ihrer Schwester zu verstehen gibt, dass sie die Rolle der Ehefrau perfekt zu verkörpern weiß, ohne in ihr aufzugehen.⁶³

Kate ist nicht nur die Meisterin der anwesenden Frauen (und vielleicht auch Männer), sondern sie gebietet in Perfektion über ihre Rhetorik. „Throughout, extraordinary syntactic clarity and balance characterize Kate’s speech“⁶⁴ bemerkt Barbara Hodgdon. So herrscht in diesem Moment nicht mehr Petruchio über die Bühnennittel, sondern Kate. Zudem ist der damalige Sprecher dieser Worte zu bedenken – der Knabenschauspieler, Schüler eines älteren Mimen. Er steht in der Schlusszene nicht hinter seinem Meister zurück, sondern kann einen Moment des Triumphs genießen, wie Juliet Dusinger argumentiert: „In this play, Shakespeare has allowed the apprentice to upstage the master“⁶⁵. Das erzeugt eine kognitive Dissonanz, denn die textintern dargestellte Unterwerfung bedeutet textextern eine geduldete Umkehrung der Hierarchien.

Ausschlaggebend für eine Interpretation der „obedience speech“ erscheinen mir die letzten beiden Verse von *The Taming of the Shrew*. In ihnen wird Zweifel laut, ob der „taming process“ erfolgreich abgeschlossen ist: „HORTENSIO Now go thy ways, thou hast tamed a curst shrew. / LUCENTIO ’Tis a wonder, by your leave, she will be tamed so.“ (*TS* V.ii.194-95) Sie eröffnen innerhalb der Abschlusszene die Möglichkeit, dass der „taming process“ nicht erfolgreich endete und entweder zwischen Petruchio und Kate fortgesetzt wird oder mit anderen Protagonisten neu ausgefochten werden muss.

Der Wortwechsel verdeutlicht das Prozesshafte von Gender und soziale Rolle – ihre Entwicklung ist tendenziell unabschließbar. Jede neu erreichte Stabilität ist vorläufig, ja, sie ist bereits instabil und kann als Ausgangszustand für neuen „gender trouble“ gedacht werden. Affirmation und Subversion halten sich die Waage. Elke Schuch fasst es pointiert zusammen:

66 Schuch, Inszenierungen von Geschlecht, S. 281.

67 Davis bezieht sich in ihrem Essay nicht explizit auf Shakespeare, sondern auf Rituale, Festlichkeiten oder Schrifterzeugnisse des vorindustriellen Europas im Allgemeinen, die die Inversion von Geschlechterrollen zum Inhalt haben.

68 Davis, *Women on Top*, S. 131.

69 Eine besondere Rolle hinsichtlich der Wirkmächtigkeit von Literatur spielte Shakespeares *Richard II.* Lord Essex ließ das Stück 1601 am Vorabend seines Aufstandes spielen, um auf die seiner Meinung nach auch in der Realität bestehende illegitime Usurpation des Königsthrones durch Elisabeth I. hinzuweisen und im gleichen Zuge seinen Umsturz zu legitimieren. (Schabert, *Shakespeare-Handbuch*, S. 358)

70 Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, New York 2002, S. 87.

[A]bgesehen davon, dass *containment* immer auch die Anerkennung dessen bedeutet, das marginalisiert oder eingedämmt werden soll, lassen sich Shakespeares Stücke weder im Sinne der Eindämmung noch der Subversion einseitig vereinnahmen, sondern sind vielmehr Ort der permanenten Auseinandersetzung, die sowohl subversive als auch affirmative Tendenzen zulässt.⁶⁶

Es ist dem Zuschauer oder Leser überlassen, seine Schlussfolgerungen zu ziehen und die geltenden Geschlechterverhältnisse zu überdenken. Doch konnte oder kann das Stück tatsächlich gesellschaftliche Veränderungen bewirken? Natalie Zemon Davis beteuert in ihrem einschlägigen Essay *Women on Top* die Wirkmächtigkeit kultureller Praktiken: Die literarische oder karnevalistische Inversion der sexuellen – und im Renaissance-Verständnis somit auch der sozialen – Ordnung mündet ihrer Ansicht nach nicht einfach nur in eine Feier von Ordnung und Stabilität in einer hierarchischen Gesellschaft.⁶⁷

On the contrary, it was a multivalent image that could operate [... first,] to widen behavioral options for women within and even outside marriage[.] Play with the unruly woman is partly a chance for temporary release from the traditional and stable hierarchy; but it is also part of the conflict over efforts to change the basic distribution of power within society. The woman-on-top might even facilitate innovation in historical theory and political behavior.⁶⁸

Meines Erachtens können Theater und Literatur soziale Konflikte darstellen, reflektieren und diskutieren, so dass Auswege oder neue Ansätze sichtbar werden. Doch verändernd eingreifen können sie nicht, sie sind bestenfalls Mittel zum Zweck.⁶⁹ Historisch hat sich jedenfalls nicht genug oder nichts dauerhaft genug verändert, um Gender als etwas Verhandlungsbares, stets zu Hinterfragendes zu konzipieren; das sich in der Renaissance herausbildende Zwei-Geschlechter-Modell scheint gesellschaftlich verfestigt, wie die Analyse der Teenie-Filmkonödie *10 Things I Hate About You* erweisen mag.

II. Queens of Teens: High School-„Shrews“

II.1 Figurenkonstellation und Plot

Baz Luhrmanns Verfilmung von *Romeo und Juliet* (1996) „launched a fleet of teen Shakespeare adaptations“⁷⁰, so Douglas Lanier. Dazu zählt auch *10 Things I Hate About You* (1999). Der Film basiert auf Figurenkonstellationen und Plotelementen aus *The Taming of the Shrew*. Er spielt an der Padua High School in Seattle, Washington. Abgesehen von einem Zitat aus dem Stück – „I burn! I pine, I perish“ (*TS* I.i.146) –, aus *Macbeth* und

71 Lanier, *Popular Culture*, S. 4f.

Sonnett 56 wird Shakespeares Text außen vor gelassen, die Dialoge sind umgangssprachlich gehalten. Einige deutliche Hinweise stellen die Verbindung zu Shakespeare jedoch her: Mandella, eine Figur ohne Entsprechung in Shakespeares Drama, ist mit Will S. „involved“, in ihrem Schließfach hängt ein Portrait des Bardens. Shakespeares Sonnette sind Stoff im Englischunterricht.

Wie geht diese populärkulturelle filmische Appropriation⁷¹ mit Shakespeares Vorlage um? Die Hauptfiguren des Films sind, wie in *The Taming of the Shrew*, die Schwestern Kat und Bianca. Kat Stratford ist betont ruppig und an Gleichaltrigen nicht interessiert, sie liest viel und ist am Ostküsten-College Sarah Lawrence angenommen worden. Bianca Stratford ist „everybody’s darling“ und von einem Schwarm von Verehrern umgeben. Ihr Vater Walter (alias Baptista Minola) ist Gynäkologe und äußerst besorgt angesichts einer möglichen Teenager-Schwangerschaft. Daher gibt es zwei Hausregeln bei den Stratfords: „#1: no dating till you graduate. #2: no dating till you graduate.“ (Transcript 13) Als Bianca quengelt, sie sei das einzige Mädchen an der Schule, das kein Date habe, ersinnt Walter eine neue Regel:

Okay, here’s how we solve this one. Old rule out. New rule: Bianca can date... (Bianca lights up and Kat looks upset.) WALTER (continuing) ...when she does. (points at Kat) BIANCA But she’s a mutant! What if she never dates? WALTER (very pleased with his new rule) Then you’ll never date. (Transcript 14)

Kat ist eine rabiate Feministin, die die Jungs an der High School als „miscreants“ bezeichnet (Transcript 13). Sie wird in einer der ersten Szenen beiläufig als „shrew“ und „mewling, rampalian wretch“ (Transcript 11) eingeführt und böse als „a bitter self-righteous hag who has no friends“ (Transcript 6) und „heinous bitch“ (Transcript 8) bezeichnet. Biancas Aussichten auf ein Date sind also nicht besonders gut.

Ihr Verehrer Cameron (alias Lucentio), neu an der High School, schlägt ihr daraufhin eine Intrige vor: Gemeinsam mit dem „local man“ Michael (alias Tranio, er fungiert als Unterhändler für Cameron) sucht er für Kat einen Bewerber, der ebenso „extreme“ (Transcript 15) sein muss wie sie: „I’m sure, you know, that there’s lots of guys who wouldn’t mind going out with a ... difficult woman. I mean, you know, people jump out of airplanes, ski off cliffs. It would be like extreme dating.“ (Transcript 15) Sie entscheiden sich für Patrick Verona (alias Petruchio aus Verona), der ein Jahr nicht an der Schule war und um dessen Abwesenheit sich Mythen ranken: „I heard he was doing porn movies“ (Script 9), berichtet Mandella. An Mädchen ist Patrick nicht interessiert, er muss bezahlt werden und so schalten Cameron und Michael Joey (alias Gremio und zugleich Horten-

72 *Juno* (2007), ebenfalls eine Teenie-Filmkonödie, in der die 16jährige Protagonistin schwanger wird, ist ein gutes Gegenbeispiel zu *10 Things*: Der Film nimmt seine Hauptfiguren durchweg ernst. Die ersten Filmminuten, in denen Juno den positiven Schwangerschaftstest macht, entscheidet, ob sie abtreibt oder das Kind zur Adoption freigibt und dem Vater des Kindes mitteilt, dass sie schwanger ist, sind konsequent aus Junos Perspektive erzählt. Kein Erwachsener mischt sich in den Entscheidungsprozess ein. Zu Recht hat Diablo Cody für ihr Drehbuch den Oscar gewonnen.

sio) als Geldgeber ein. Joey finanziert Patricks Auftragsdates mit Kat und denkt, er würde in eigenem Interesse handeln – wie Cameron möchte er Bianca gewinnen.

II.2 Die High School-Typologie

Dargestellt werden in *10 Things* Typen, die durch bestimmte Attribute, Aussagen und Accessoires gekennzeichnet sind und kaum individuelle Charakterzüge aufweisen. Kats Lektüre, ihre Riot Grrrl-CDs und die politisch korrekten Sätze, die ihre Schwester bereits mitsprechen kann, markieren sie als veritable Nachwuchsfeministin. Michael, „future MBA“ und „Ivy League accepted“ (Transcript 4) muss als Erkennungszeichen ein Lacoste-Poloshirt tragen, Bianca liebt ihren Prada-Rucksack, der sie zum modebewussten „chick“ stempelt, und Patrick machen Zigaretten und Rockerkumpels zu einem coolen Kerl. Für jede Zuschauerin und jeden Zuschauer ist ein Image dabei – und es ist käuflich.

Die Autorinnen Karen McCullah Lutz und Kirsten Smith distanzieren sich auf diese Weise – gewollt oder nicht – von ihren Figuren. Einzig an einer Stelle im Script, die im Film nicht umgesetzt wurde, findet auf Figurenebene eine Reflexion über soziale Rollen statt. In *The Taming of the Shrew* hingegen macht die Selbstreflexion eine Textebene aus – etwa wenn Kate von sich in der dritten Person spricht oder Tranio seine Auftragsarbeit für Lucentio beschreibt. In *10 Things* bewegen sich die Figuren nicht auf der Metaebene, sie handeln und fühlen direkt – möglicherweise ein dramaturgischer Trick, der dem Publikum die Identifikation erleichtern soll.

In der gestrichenen Szene gesteht Bianca Cameron, dass sie von ihrem eigenen „blonde babble“ zum Thema Haartönung genervt ist, ihrem Image aber hilflos ausgeliefert ist: „You know how sometimes you just become this ‚persona‘? And you don’t know how to quit?“ (Script 76) Der selbstironische Verweis auf eine Autoreninstanz, die keine komplexere „persona“ schaffen kann, wirkt wie eine hilflose Distanzierung der Autorinnen von ihrem Produkt.⁷²

II.3 Schreiben nach Shakespeare

Der Prozess des „re-writing“ eines Shakespeare-Textes wird von den beiden Drehbuchautorinnen zum Zentrum des Filmes gemacht: Kat schreibt Shakespeares Sonnett 141 für ihre Lebenssituation um. In Shakespeares

73 Kats Gedicht folgt nicht dem Reimschema eines englischen *sonnet*, dessen drei Quartette in ein Couplet münden (a-b-a-b c-d-c-d e-f-e-f g-g), sondern besteht aus vier Quartetten mit nur jeweils einem Reimpaar (a-b-a-c d-e-d-f g-h-g-i j-k-j-l). Ganz Schulaufgabe, holpert Kats Gedicht: Vier Versfüße alternieren mit drei Hebungen, das Versmaß schwankt unmotiviert zwischen Jambus und Anapäst, die Zahl der Silben pro Vers variiert beträchtlich.

74 Henderson, *Shrew Revisited*, S. 137.

75 Henderson, *Shrew Revisited*, S. 135.

Sonnett fühlt sich die Sprecherinstanz zwar sinnlich und verstandesmäßig nicht vom Gegenüber angezogen, „But my five wits nor my five senses can / Dissuade one foolish heart from serving thee“ (Sonnet 141.10-11). Der Sprecher bleibt dem Liebesobjekt wider besseren Wissens verfallen und wird auf masochistische Weise befriedigt: „Only my plague thus far I count my gain: / That she that makes me sin awards me pain“ (Sonnet 141.13-14).

In *10 Things I Hate About You* stellt Kat in ihrem Sonnett ebenfalls ihre vermeintliche Abneigung aus, die jedoch im letzten Vers komplett zurückgenommen wird: „I hate it when you’re not around / And the fact that you didn’t call, / But mostly I hate the way I don’t hate you; / Not even close; / Not even a little bit; / Not even at all.“⁷³ (Transcript 74) Kats Version des Sonnetts funktioniert im Film kurz vor dem Happy End als Liebeserklärung und ist Kats Version der obedience speech. Ihre vorherige Rolle des feministischen Girlies legt sie in diesem Moment ab. Das Gedicht liefert zudem den Filmtitel, dem als Konnotationen dadurch „Bekehrung, Unterordnung“ beigegeben werden.

Bislang gegenüber dem männlichen Geschlecht abwehrend und desinteressiert, als überkritisch und „scary“ verschrien, bekennt Kat vor versammelter Klasse ihre Gefühle für Patrick, von dessen bezahltem Auftrag, sie zu daten, sie kurz zuvor erfahren hat. Nach dem Schlussvers verlässt sie unter Tränen die Klasse. „Taming this shrew means temporarily erasing her intelligence and sarcasm, and replacing them with emotional submission“⁷⁴.

Kat wird von Patrick auf dem Schulparkplatz eingeholt. Er hat ihr von Joeys Geld eine Fender Stratocaster gekauft, damit sie endlich selbst die erträumte Band gründen kann. Noch hat Kat seine Unehrlichkeit nicht verwunden und protestiert:

KAT You can’t just buy me a guitar every time you screw up, you know. (He winces.)
 PATRICK Yeah, I know. But then, you know, there’s always drums and bass and maybe even one day a tambourine. (He gives her another kiss, which she breaks off again.)
 KAT And don’t just think you can... (He kisses her to shut her up, not letting her end it this time.) (Transcript 75)

Ähnlich wie in *The Taming of the Shrew* lässt der Schluss einen neuen Blick auf den Anfang zu. Patrick hat an Kat gutes Geld verdient, das er nun in seine neue Partnerin reinvestiert und sich so von seiner Fehlhandlung erfolgreich frei kauft. Henderson nennt das „transformation of bribe into gift“⁷⁵. In der Schlusszene wird Kat, die Kritische, die gesellschaftliche Konventionen wie die Prom hinterfragte, sanft zum Verstummen gebracht – was an Frances Dolans Interpretation der „obedience speech“ als finale Unterwerfung denken lässt.

II.4 Identität binär

Wie in Shakespeares Stück steht also eine Unterordnung der Frau am Schluss des Films. Die Fragen, wie Geschlecht oder soziale Rolle konstituiert sind und welche gesellschaftlichen Vereinbarungen einer Paarbeziehung zugrunde liegen, werden – anders als bei Shakespeare – nicht thematisiert. Alles fügt sich in *10 Things* wie von unsichtbarer Hand, scheinbar natürlich. Der Film zeigt den Prozess des Übergangs von einem Zustand in den nächsten, wobei Ausgangs- und zu erreichender Zustand strikt binär kodiert sind als kein Sex/Sex, keine Beziehung/heterosexuelle Paarbeziehung, nicht erwachsen/erwachsen.

Auch Identität ist binär schematisiert als wahr oder falsch. Es gibt ein „wahres Du“ hinter der alltäglichen Maske, das ein Liebender zu erfassen sucht. Joey etwa lässt Bianca auf Bogeys Party links liegen, sobald sie ihre Aufmerksamkeit nicht mehr voll und ganz auf ihn richtet – er liebt nicht sie, sondern die Verfügbarkeit seiner Bewundererinnen. Cameron hingegen hört Biancas endlosem Gerede über Styling zu, weil er hofft, ihr eigentliches Wesen zu erkennen – das er bereits bei der ersten Begegnung erahnte. (Script 76)

Kat und Patrick befragen einander über den Wahrheitsgehalt der schlimmen Gerüchte, die über den jeweils anderen kursieren, und im Anschluss bittet Kat: „KAT Tell me something true. PATRICK Something true? I hate peas. KAT No. Something real.“ (Transcript 60) Sie möchte den ‚wahren‘, eigentlichen Patrick hinter der Maske des coolen Kerls erkennen. Patrick war nicht im Gefängnis und hat keine Pornofilme gedreht, als er für ein Jahr von der Schule verschwunden war. Er hat seinen Großvater gepflegt und ist durch und durch ein guter Mensch. (Script 84) Kat als seine Vertraute darf als einzige seinen wahren Charakter kennen lernen.

II.5 Der Übergang in das Erwachsenenleben...

10 Things I Hate About You ist ein Coming-of-Age-Movie, das den Übergang ganz normaler Teenager in das Erwachsenenalter bebildert. Die Jugendlichen langweilen sich in der Schule, gehen auf Parties, trinken Alkohol und haben Sex. Äußerlich bleiben sie zwar, wer sie sind – anders als in *The Taming of the Shrew* gibt es keine Verkleidungs- und Verdoppelungsszenen –, doch in ihrem Inneren vollzieht sich eine positive Entwicklung: Alle einsichtigen Figuren werden am Ende des Films ‚de-shrewed‘, sie werden zu reiferen Charakteren, unter anderem indem sie Eigenschaften der ihnen antagonistisch zugeordneten und sie spiegelnden Figuren integrieren.

76 Richard Burt, *T(e)en Things I Hate about Girlene Shakesploitation Flicks in the Late 1990s, or, Not-So-Fast Times at Shakespeaere High*, in: Courtney Lehmann/Lisa S. Starks (Hg.), *Spectacular Shakespeare: critical theory and popular cinema*, Cranbury/London u.a. 2002, S. 213.

77 Wer nicht auf innere Werte achtet, sondern den schönen Schein bevorzugt, der wird bestraft. „Joey becomes the scapegoat replacement for an erased social order, and thus is gradually revealed to be the cause for almost all the anti-social and conflicted behavior – even that between females.“ (Henderson, *Shrew Revisited*, S. 134)

Bianca wird vom oberflächlichen blonden Girlie zur herzlich zugelegten, treuen Freundin mit neuem Durchsetzungsvermögen – was sie von Kat abgeschaut hat. Anfangs zart und unschuldig, streckt sie auf dem Abschlussball Joey mit einem Kinnhaken und einem Tritt zwischen die Beine nieder und verteidigt ihren Lover Cameron. (Transcript 70) Kat wird von der raubeinigen Feministin zur liebevollen Partnerin, die Bianca gar nicht unähnlich ist. Sie muss nicht gezähmt werden, sondern findet selbst den ‚richtigen‘ Weg, wie Richard Burt bemerkt.⁷⁶ Patrick verwandelt sich vom wüsten Partygänger in einen aufmerksamen Freund, und der schüchterne Cameron wird mit Patricks Hilfe zu einem selbstbewussten jungen Mann.

Die Bekehrung der Figuren ist als Wendepunkt im Film inszeniert und dessen längste Szene: Bogeys Party, auf der sich Kat und Patrick näher kommen und Bianca sich gegen Joey und für Cameron entscheidet. Die neue soziale Harmonie, die beim Abschlussball erreicht wird, wirkt stabil, alle losen Enden des Plots werden in den letzten Szenen zusammengeführt. Mandella wurde in den Figurenreigen vermutlich eingeführt, damit auch Michael am Ende glücklich gebunden ist. Der egoistische, ökonomisch denkende, oberflächliche Joey und die männerversessene, ebenso oberflächliche Chastity, die wie eine Abspaltung der negativen Charaktereigenschaften ihrer Freundin Bianca wirkt, werden als „shrews“ aus der glücklichen Gemeinschaft ausgeschlossen, weil sie nicht dem im Film propagierten Liebesmodell entsprechen.⁷⁷ Die beiden gehen der Vollständigkeit halber ebenfalls eine Beziehung ein. Alle Figuren sind gepaart, keine Verbindung bleibt offen – ein wahrer „frenzy of the social“.

II.6 ...ist ein Übergang ohne Widersprüche

10 Things I Hate You ist ein verbrämt ideologischer Film. Aus dem Figurenhandeln resultierende Widersprüche werden nicht reflektiert oder problematisiert, sondern implizit als „Nebenwirkungen“ der Übergangsphase von der Pubertät ins Erwachsenenalter abgetan. Nicht zur Prom zu gehen sei ein Statement, so Kat in einer Filmszene (Transcript 53) – doch dass sie schließlich auf den Ball geht, ist kein performativer Widerspruch. Erwachsen zu werden, so vermittelt der Film, ist nun einmal mit dem Eingehen von Kompromissen verbunden.

Der Film propagiert ein Ideal der „teenage normalcy“ als Mittelmäßigkeit, Durchschnittlichkeit. „Padua High, your typical upper-middle-class high school“, heißt es im ersten Satz des Filmscripts. (Script 1) Das Konstrukt dieser Normalität wirkt rigide und unausweichlich, gerade weil

78 Im Script war Mandella suizidgefährdet. Kat kritisiert sie: „killing yourself so you can be with William Shakespeare is beyond the scope of normal teenage obsessions. You're venturing far past daytime talk show fodder“ (Script 9). Dass Mandella 'Shakespeare' am Ende überwindet, führt auch sie zurück in den Bereich der „teenage normalcy“.

79 Henderson erläutert, „the causes for female subaltern behavior have been erased in this film, to the extent that Kat's anger at patriarchy can become a running joke“ (Henderson, *Shrew Revisited*, S. 135). Ihr Vater ist noch mit den Folgen der Trennung von seiner Frau beschäftigt, an der Schule scheint es keine männliche Autoritätsperson zu geben – Mr. Morgan hat schon lange vor der aufsässigen Schülerin Kat kapituliert.

es nicht als solches gezeigt wird. Es ist ein tendenziell totalitäres Konzept, das die gesamte Persönlichkeit mit einbezieht. Implizit heißt die Moral des Films: ‚grown-up normalcy‘ erlangt man, indem man die sozialen Anforderungen erfüllt.⁷⁸

Die aus Gender-Gesichtspunkten bedenkliche Schlusszene ist mit Musik von Kats Lieblingsband unterlegt und suggeriert so ein glückliches Ende, das Kat volle Entfaltung ermöglicht. Doch weil sie zuvor zum Schweigen gebracht wurde, bleibt der Eindruck, dass sie von Patrick ‚gekauft‘ worden ist: Sie kann mit der neuen Gitarre eine Band starten, die vielleicht einmal so erfolgreich sein wird wie ihre Lieblingsgruppe. Der Preis ist, dass sie eine andere Identität annimmt.

Kats feministisch geprägte Identität oder vielmehr Phase scheint nur eine Vorstufe für ihre eigentliche Persönlichkeit zu sein, die sich erst mit ihrer Zustimmung zu den gesellschaftlichen Konventionen entfalten kann.⁷⁹ Nach der Prom unterhält sie sich erstmals ernsthaft mit ihrem Vater, der ihr seine Überfürsorglichkeit erklärt:

You know, fathers don't like to admit it when their daughters are capable of running their own lives. It means we've become spectators. Bianca still lets me play a few innings. You've had me on the bench for years. (Transcript 70)

Walter Stratford gibt keine Anweisungen mehr, er spricht nicht mehr in Vorschriften, sondern kommuniziert Kat seine verletzten Gefühle und führt mit ihr ein Gespräch unter gleichberechtigten Erwachsenen.

Alles strebt dem „containment“ zu. Kats „shrewishness“ ist eine bewusste Strategie und wird als verbindendes Element mit Patrick gezeigt: Das Script hebt darauf ab, dass sich beide vor ihrer Umwelt schützen, bis sie zum Übertritt in eine neue Lebensphase bereit sind. Eine Regieanweisung im Script lautet: „They eye each other, sharing a moment of connection, realizing they're [sic] both created the same exterior for themselves.“ (Script 59) „Shrewishness“ ist ihrer beider Verkleidung.

Kats verschrobenes, abweisendes Verhalten hat einen Hintergrund, der im Film nach und nach enthüllt wird. Bianca berichtet über Kats Verstocktheit: „She used to be really popular, and then it was like... she got sick of it. Or something. There is a [bet] as to why, but I'm pretty sure she's just incapable of human interaction.“ (Transcript 15) Was der Anlass für den Wandel war, berichtet Kat Bianca später:

KAT Joey never told you that we went out, did he? [...] BIANCA But you hate Joey
KAT Now I do. BIANCA So what happened? (Kat indicates with a nod and a raised eyebrow that they went all the way.) BIANCA Oh! Please tell me you're joking. KAT Just once, right after mom left. Everyone was doing it, so... I did it. Afterwards, I told

80 Henderson, Shrew Revisited, S. 136.

81 Unter <http://www.10stupidthings.com/> (zuletzt aufgerufen am 20.08.2008) findet sich die Publikation einer amerikanischen Autorin, Jessie Haynes: *10 Stupid Things College Kids Do*. Neben Drogen- und Alkoholabusus sowie dem Überziehen ihrer Kreditkarte findet sich auch sexuelle Promiskuität auf der Liste. Ein Jahr nach *10 Things I Hate About You* entstanden, wirkt es wie ein Handbuch für Kat & Co., die nun ein College besuchen.

82 Richard Burt zufolge könnte das auch einen Rückschluss auf die Überzeugung der Autorinnen zulassen: „Materialist feminists tend to read romantic love negatively as a mystification created by consumer capitalism.“ (Burt, T(e)en Things, S. 225)

83 Burt, T(e)en Things, S. 207.

him I didn't want to anymore because I wasn't ready and he got pissed and dumped me. (Transcript 64)

Kat entschied sich aus freien Stücken, gegen die Teenie-Konventionen Party-Alkohol-Sex zu verstoßen und selbst zu bestimmen, wann sie sich dafür reif fühlt. Ihre Verschrobenheit ist eigentlich Charakterstärke – sie als einzige tut nicht, was alle anderen tun. Am Ende winkt der Lohn, „another gorgeous hunk as the reward for female acceptance of normative romance“⁸⁰.

II.7 10 Things I Hate About You – Ein Lehrfilm?

Der Film will eine eindeutige Moral vermitteln, er bebildert unter anderem das Erziehungsziel einer enthaltsamen Jugend. Während Kats „obedience sonnet“ ist an der Klassenzimmerwand ein Banner zu lesen: „What is popular is not always right; what is right is not always popular“. Das ist keine Pädagogik mehr, sondern grenzt an Indoktrination. Der Titel des Films lässt passenderweise an die Zehn Gebote denken, erinnert aber auch an To-Do-Listen oder Leitfäden.⁸¹ Als Patrick Kat in einen feministischen Buchladen folgt, sind im Regal einige Buchtitel erkennbar: *10 Stupid Things Men Do To Mess Up Their Lives*, *10 Stupid Things Women Do To Mess Up Their Lives* und ökonomische Ratgeber von Stephen R. Covey wie *The 7 Habits of Highly Effective People: Powerful Lessons in Personal Change*, *Principle Centered Leadership* oder *First Things First Every Day*. Wie das andere Geschlecht funktioniert, kann man – wie schon im elisabethanischen Zeitalter – aus der Ratgeberliteratur lernen. Sollen die Anleitungen zur Selbstoptimierung von High-Performern einen Hinweis darauf liefern, dass romantische Liebe heutzutage vom kalten Kapitalismus bestimmt wird? Oder auf das hindeuten, was die Protagonistinnen und Protagonisten des Films im nächsten Lebensabschnitt erwartet? Sind sie möglicherweise der Versuch, sich so kritisch vom dargestellten Ideal der romantischen, heterosexuellen Liebe zu distanzieren?⁸²

10 Things I Hate About You bietet für weiße Mittelstandskids ein Rundum-Wohlfühlszenario: Auch „nerds“ können ihren Platz in der Gesellschaft einnehmen, wenn sie sich an die (von Erwachsenen aufgestellten) Spielregeln halten, wie Richard Burt in seinem Aufsatz über „late nineties Shakesploi flicks“⁸³ feststellt. Andere Interessengruppen haben keinen Zugang zu dieser Welt: Die meisten Darstellerinnen und Darsteller sind Weiße, von den Protagonisten ist nur Chastity eine Afroamerikanerin –

84 Kats Feminismus wird etwa durch die im Script vorgesehenen Namen ihrer bevorzugten Bands lächerlich gemacht: „Gigglepuss“ (Script 36) und „Screaming Menstrual Bitches“ (Script 37).

85 Lanier, *Popular Culture*, S. 9.

und sie spielt eine eher unrühmliche Rolle. Homosexuelle oder lesbische Paarbeziehungen werden außen vor gelassen. Politik, Gesellschaft, Gender, Klasse oder Rasse spielen keine Rolle.

Dass das Script standortgebunden und hinsichtlich seiner Verortung zugleich unreflektiert ist, scheint auch den Verantwortlichen beim Film aufgefallen zu sein. Als kleines Feigenblatt für die politische Unkorrektheit wurde die Rolle des Englischlehrers Mr. Morgan (im Script: eine neurotische Englischlehrerin) hinzugeschrieben, der als Afroamerikaner gegen Kats „upper middle class“-Denken antritt und es aus seiner Sicht perspektiviert:

Kat. I want to thank you for your point of view. (She smiles to herself, her social indignation justified.) MR. MORGAN (continuing) I know how difficult it must be for you to overcome all those years of upper middle class suburban oppression. It must be tough. (She deflates and becomes bitter again.) MR. MORGAN (continuing) But the next time you storm around the PTA crusading for better lunch meat, or whatever it is you white girls complain about, ask them why they can't buy a book written by a black man! (Transcript 6)

Auch er muss jedoch Shakespeares kulturelle Unantastbarkeit bezeugen und sich ihm symbolisch unterwerfen: „I know Shakespeare's a dead white guy. But he knows his shit, so we can overlook that.“ (Transcript 50) Das Script der beiden Autorinnen stellt – zugespitzt gesagt – eine Geste der Selbstunterwerfung unter die geltenden Normen dar. Progressive Geschlechterverhältnisse werden nicht in Betracht gezogen, die bestehenden Rollen nicht in Frage gestellt oder diskutiert, feministische Haltungen werden verunglimpft und durch die „Bekehrung“ der Protagonistin als bloßes Durchgangsstadium karikiert. Die Kenntnis des literarischen Kanons und sprachliche Fähigkeiten werden ins Lächerliche gezogen: Kat, die Shakespeare gelesen hat, mit einer Ausgabe von Sylvia Plaths *Bell Jar* gezeigt wird, Charlotte Brontë und Simone De Beauvoir als Schullektüre wünscht (Transcript 6), setzt dieses Wissen dazu ein, der Schulpsychologin ausgefallene Wörter für deren pornographische Romane zu liefern (Transcript 7).⁸⁴

II.8 Shakespeare, der große Legitimator

Warum schreiben die Autorinnen nicht einfach das Script für eine Teenie-Filmkomödie, sondern tun das auf Grundlage eines Shakespeare-Stückes? Lanier zufolge verbindet eine Eigenschaft die unterschiedlichen Zielsetzungen, mit denen Shakespeare in der Populärkultur eingesetzt wird: „Shakespeare' serves as a trademark for time-tested quality and wisdom, and so it lends legitimacy to whatever it is associated with.“⁸⁵

- 86 Lanier, *Popular Culture*, S. 36.
 87 Lanier, *Popular Culture*, S. 35.
 88 Lanier, *Popular Culture*, S. 7.
 89 Lanier, *Popular Culture*, S. 53.
 90 Burt, *T(e)en Things*, S. 226.
 91 Lanier, *Popular Culture*, S. 14.
 92 Die Crew teilte Cliffs Notes aus, eine kurze Zusammenfassung der Inhalte, der historischen Rahmenbedingungen und gängiger Interpretationen, die im Schulunterricht eingesetzt wird. (Burt, *T(e)en Things*, S. 228)

Die historische Entwicklung vom brillanten populären Unterhalter hin zum Qualitätsgaranten beschreibt Lanier in dem Kapitel *Unpopularizing Shakespeare*: „Throughout the nineteenth century Shakespeare was being transformed from mere entertainment into an agent of bourgeois socialization.“⁸⁶ In der viktorianischen Zeit sollten die Stücke als „strengtheners of virtue“⁸⁷ dienen. Wegen dieser zivilisierenden, humanisierenden Wirkung werde Shakespeares Werk an Schulen gelehrt, so Lanier; eine Dimension des Pädagogischen fand bereits im 19. Jahrhundert Eingang in die Shakespeare-Rezeption.⁸⁸

Diese Dimension weist auch *10 Things* auf: Der Film zeigt einen Einübungsprozess, eine ‚éducation sentimentale‘, die Jugendliche ermuntern soll, den im Film als richtig gekennzeichneten Weg zu gehen, auch wenn er unpopulär sein mag. Shakespeare soll dafür einstehen, dass dieser Weg schon immer der Richtige war. Douglas Laniers Aussage erscheint treffend: „popular citation is not necessarily progressive“⁸⁹. Es ist eine clevere Marktstrategie, das Script auf Grundlage eines Shakespeare-Dramas zu erstellen, um eine breitere Zielgruppe zu erschließen: Nicht nur die Teenies sind begeistert, auch Wissenschaftler nehmen den Film zur Kenntnis und vielleicht sind sein pädagogischer Anspruch und die dargestellte Charakterwandlung ein Beruhigungsmittel für Väter und Mütter, die ähnlich übervorsichtig sind wie Walter Stratford oder die wissen möchten, wie ihre Kids eigentlich ticken.⁹⁰

Like the Bible, Shakespeare is widely regarded as a repository of fundamental truths, and like the Bible, Shakespeare has the power to sanctify the ‚profane‘ media, languages, and speakers it comes in contact with, to make them vehicles for truth or art.⁹¹

Für die Legitimation vermeintlicher Wahrheiten genügt der Name, die eigentlichen Inhalte und besonders Shakespeares Sprache scheinen zu kompliziert: „TEACHER I realize the language of Mr. Shakespeare makes him a bit daunting, but I’m sure you’re all doing your best.“ (Script 7) Burt zufolge hatte keiner der Darstellerinnen und Darsteller das Shakespeare-Stück vor der Verfilmung gelesen.⁹²

Die letzte Szene des Scripts, die im Film nicht umgesetzt wurde, zeigt die Paare beim Grillen im Garten der Stratfords. Michael und Mandella „[are s]everely making-out“, was Mandella von ihrer phantasmagorischen Liebe zu Will S. kuriert: „I can’t remember a word of Shakespeare right now. Isn’t that weird?“ (Script 93) Und mit ihr sind es die Zuschauer, die Shakespeare überwinden sollen: Wer braucht Literatur, wenn er Sex haben kann?

Zusammenfassung

The Taming of the Shrew ist ein polyvalenter Text, der Geschlecht als Kategorie nicht fixiert, sondern als uneindeutig darstellt. Geschlecht wie soziale Rolle werden im Stück sprachlich und performativ entwickelt, verändert und aufrecht erhalten. Die Konstruktion von Geschlecht als vor allem sprachlicher Akt ist Thema des „taming plot“ um Kate und Petruchio. Die Abhängigkeit der sozialen Stellung von entsprechender Kleidung und Verhalten wird in den beiden dem „taming plot“ beigeordneten Strängen, der Induction und dem „subplot“ um Bianca und ihre Verehrer, verhandelt.

The Taming of the Shrew entstand in einer Zeit, in der die überkommenen Geschlechterrollen brüchig geworden waren und das mittelalterliche „one-sex-model“ von der neuzeitlichen, binär kodierten Vorstellung abgelöst zu werden begann. Die Unterordnung der Frau in Ehe und Öffentlichkeit wurde noch immer als Grundlage für die Stabilität der sozialen Ordnung angesehen und von offizieller Seite propagiert. Zeitgleich wurde in der „formal controversy“ lebhaft darüber diskutiert, ob Gender und soziale Stellung natürlich gegeben oder erworben seien.

An der Geschlechterdebatte seiner Zeit beteiligt sich Shakespeare mit *The Taming of the Shrew*, ohne eine eindeutige Position zu beziehen. Das genretypische Komödienende der „happy marriage“, in dem die soziale Ordnung und die erwünschten Geschlechterverhältnisse triumphal restituiert werden, bleibt jedoch fragwürdig: Die letzten beiden Verse des Stückes ziehen den harmonischen Schluss in Zweifel – das „containment“ ist ein scheinbares.

Shakespeares Text ist vielstimmig, voller Spiegelungen und Resonanzen, die eine Äußerung mit zuvor Gesagtem affizieren und sie mehrdeutig aufladen. Der Text bringt Gender-Kategorien in Bewegung, seine Protagonisten wechseln auf der Skala des einen Geschlechts zwischen männlich und weiblich flexibel ihre Position. Gender und soziale Rolle erscheinen nicht als natürlich, biologisch verankert oder gottgegeben, sondern als Effekt kultureller Diskurse – sie sind Ergebnis performativer Handlungen und sprachlicher Zuschreibungen.

Verkörperte ein „boy actor“ die weiblichen Figuren, wie auf der Bühne der Shakespeare-Zeit üblich, wurde ‚Weiblichkeit‘ in ihrer Darstellung von männlichen Vorstellungen dominiert. Diese Theaterkonvention ließ essentialistische Konzeptionen von Gender fragwürdig erscheinen, denn eine Frau konnte von einem Mann offenbar glaubwürdig imitiert werden. Theaterkritische Stimmen sahen in dieser Geschlechtermobilität eine Ursache für moralisches Chaos.

Gender und soziale Rolle sind in *The Shrew* prozesshaft und instabil. *The Taming of the Shrew* wirkt daher erstaunlich modern und ist mit post-modernen, diskursiven Gendertheorien wie derjenigen von Judith Butler gut interpretierbar. Das in der frühen Neuzeit entwickelte binäre Geschlechtermodell erwies sich lange Zeit als stabil. Theoretikerinnen wie Judith Butler versuchen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, es wieder aufzulösen, an den Ausgangspunkt zurück zu biegen und Gender erneut als Performance und mithin als Verhandlungssache erkennbar werden zu lassen.

Der auf dem Stück basierende Film *10 Things I Hate About You* blendet das Zweifelhafte, Uneindeutige aus, das in *The Taming of the Shrew* als beunruhigender und zum Denken anregender Rest verbleibt. Die Geschlechterverhältnisse im Film scheinen präformiert, sie werden offenbar als natürlich verstanden und nicht problematisiert oder diskutiert. Am Ende des Films steht der ungebrochene Triumph der männlichen Ordnung: Kat wird von Patrick mit einem Kuss zum Verstummen gebracht. Sie protestiert halbherzig und ohne Erfolg und wird, ähnlich wie Kate, zu einem Objekt, über das Patrick verfügen kann.

Die Teenie-Filmkomödie reduziert die Frage gesellschaftlicher Anpassung an Geschlechternormen auf ein Pubertätsproblem. Der durch Accessoires und Schlagwörter betonte Feminismus der Protagonistin wird als Nebenprodukt der Übergangsphase zur Erwachsenen dargestellt: Ihre „shrewishness“ ist eine Schutzhaltung, die ihre frei gewählte Keuschheit zu bewahren hilft. Die heterosexuelle Paarbeziehung gilt als zu erreichender Status, sie ist die gesellschaftlich erwünschte Anschlussphase an die Pubertät. Der Film hat ein pädagogisches Interesse: Außerhalb einer stabilen Paarbeziehung keinen Sex zu haben, wird als richtige Entscheidung vermittelt, auch wenn sie „unpopular“ sein sollte.

Shakespeares Vorlage dient der Legitimation dieses Anliegens. Im Verlauf des Filmes, dessen Dialoge nicht von Shakespeare stammen, wird die Kenntnis von Shakespeares Werken als unnützes Wissen abgetan, das bestenfalls Liebesromane sprachlich aufwertet.

Das Reflexionsniveau des Filmes bleibt weit hinter dem seiner Vorlage zurück, die die Herstellung von Gender und sozialer Rolle multiperspektivisch umkreist. „A hundred marks my Kate does put her down“ (*TS* V.ii.35) tönt Petruchio in der Schlusszene. Hätte Shakespeare mit dem Zuschauer gegen die Autorinnen von *10 Things I Hate About You* gewettet – „A hundred marks my Kate does put them down“ – die Wette hätte er 400 Jahre nach Entstehung seines Textes noch gewonnen.

Literaturverzeichnis

- Anonym: *A Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife Lapped in Morel's Skin, for Her Good Behavior*, in: Frances E. Dolan (Hg.): *The Taming of the Shrew. Texts and Contexts*, Boston/New York 1996, S. 254-288.
- Anonym: *10 Things I Hate About You*, Transcript, http://www.awesomefilm.com/script/tenthings_transcript.html
- McCullah Lutz, Karen/Kirsten Smith: *10 Things I Hate About You*, Script, <http://www.dailyscript.com/scripts/10Things.html>
- Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*, (The New Cambridge Shakespeare), hg. Ann Thompson, Cambridge 2003.
- Shakespeare, William: *The Taming of the Shrew*, (Oxford Shakespeare), hg. John Jowett/ William Montgomery u.a., Oxford 2005, S. 25-53.
- Aspinall, Dana E.: The Play and the Critics, in: Dana E. Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew. Critical Essays*, New York 2002, S. 3-38.
- Babka, Anna: *Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus Sicht der Dekonstruktion*, in: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=25. (Zuletzt aufgerufen am 20.08.2008)
- Bloom, Harold: *Shakespeare. The Invention of the Human*, London 1999.
- Boose, Lynda E.: *Scolding Brides and Bridling Scolds* (1991), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 130-167.
- Burns, Margie: *The Ending of The Shrew* (1986), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 84-105.
- Burt, Richard: *T(e)en Things I Hate about Girlene Shakesploitation Flicks in the Late 1990s*, or, *Not-So-Fast Times at Shakespeaere High*, in: Courtney Lehmann/Lisa S. Starks (Hg.): *Spectacular Shakespeare: critical theory and popular cinema*, Cranbury/London u.a. 2002, S. 205-232.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*, New York u.a. 1990.
- Davis, Natalie Zemon: *Women on Top*, in: *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford 1975.
- Dolan, Frances E.: *Introduction*, in: dies. (Hg.): *The Taming of the Shrew. Texts and Contexts*, Boston/New York 1996, S. 1-38.
- Duinsberre, Juliet: *The Taming of the Shrew. Women, Acting, and Power* (1993), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 168-185.
- Greenblatt, Stephen: *Fiction and Friction*, in: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley/Los Angeles 1988, S. 66-93.
- Heilman, Robert: *The Taming Untamed; or, The Return of the Shrew* (1966), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, New York 2002, S. 45-57.
- Henderson, Diana E.: *A Shrew for the Times*, Revisited, in: Richard Burt/Lynda E. Boose: *Shakespeare, The Movie, II. Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*, London/New York 2003, S. 120-139.
- Hodgdon, Barbara: *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life* (1998), in: Aspinall (Hg.): *The Taming of the Shrew*, 2002, S. 351-387.
- Hodgdon, Barbara: *Katherina Bound; or, Play(K)ating the Strictures of Everyday Life*, in: Robert Shaughnessy (Hg.): *Shakespeare on film*, New York 1998, S. 156-172.
- Lanier, Douglas: *Shakespeare and Modern Popular Culture*, New York 2002.
- Laqueur, Thomas: *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London 1990.
- Nicholson, Linda J. (Hg.): *The second wave: a reader in feminist theory*, New York/London 1997.
- Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch*, 4. Auflage, Stuttgart 2000.
- Schuch, Elke: *I exceed my sex. Inszenierungen von Geschlecht in Shakespeares Dramen: Text und Aufführung*, Trier 2003.
- Suzuki, Mihoki: *Gender, Class, and the Ideology of Comic Form: Much Ado About Nothing and Twelfth Night*, in: Dymrna Callaghan (Hg.): *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford 2000/2001, S. 121-143.
- Thompson, Ann: *Introduction*, in: dies (Hg.): *The Taming of the Shrew*, Cambridge 2003, S. 1-50.