

# WAS IHR WOLLT

Komödie von William Shakespeare



# WAS IHR WOLLT

Komödie von William Shakespeare  
Deutsch von Thomas Brasch

Orsino	Jakob Mühe
Viola	Sarah Waldner
Sebastian	Jan Sabo
Antonio	Reinhard Riecke
Olivia	Paula Charlotte Schindler
Maria	Dorothee Lochner
Sir Toby Rülps	Julian Boine
Sir Andrew Leichenwang	Christof Maria Kaiser
Malvolio	Thomas Schweiberer
Fabian	André Wittlich
Narr	Marcel Hoffmann
Tastenteinstrumente	Johannes Bartmes
Saitenteinstrumente	Michael Koschorreck
Schlagwerk	Andreas Eichenauer

Inszenierung	Markus Bothe
Bühne und Kostüme	Regina Lorenz-Schweer
Musik	Johannes Bartmes
Dramaturgie	Andreas Wahlberg
Dramaturgische Mitarbeit	Jan Stephan Schmieding
Licht	Christofer Zirngibl

Regieassistenz und Abendspielleitung	Mandy Prinz
Inspizienz	Thomas Gruber
Soufflage	Ramona Kazmierz
Theaterpädagogik	Andrea C. Junglas
Ausstattungshospitantz	Simeon Jaax

Technischer Direktor Johannes Kessler • Werkstattleitung und Konstruktion Thomas Kurz  
Produktionsleiterin Teresa Müller • Technischer Projektleiter Sebastian Nitsch • Bühnen-  
inspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister Markus Bollinger, Tim Gruber • Beleuchtungs-  
inspektorin Julia Kaindl • Beleuchtungsmeister Michael Reif, Christofer Zirngibl • Leitung der  
Requisite Meike Wilkens • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiterin des Malsaals  
Stefanie Pörsch • Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach • Produktionsleiterin  
Kostüm Eva Baumeister • Kostümassistenz Leonie Heeke • Gewandmeister Damen  
Maik Stüven • Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela  
Adebahr • Maske Tanja Sussmann, Mario Koller • Ankleiderinnen Oxana Blau, Sara Cobanoğlu,  
Soraya Sidi Adda, Simone Busch

## Premiere 25. April 2026, Theaterzelt

Dauer der Vorstellung: ca. 2 Stunden 20 Minuten, Pause nach ca. 1 Stunde

Aufführungsrechte: © Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.



## CROSSDRESSING IN TWELFTH NIGHT – WAS IHR WOLLT

Um 1600 ist in den kommerziellen Theatern Londons Crossdressing eine ganz prinzipielle theatrale Voraussetzung. Obschon in szenischen Darstellungen am Hofe (etwa in sog. *court masques*) auch Frauen Rollen spielten, waren in den professionellen Schauspieltruppen tatsächlich alle Schauspieler männlich: Weibliche Figuren wurden von sog. *boy actors* gespielt. Im Fall weiblicher Figuren, die sich auf der Bühne als Männer ausgeben und entsprechend kleiden – wie etwa Rosalind in *As You Like It*, Portia in *The Merchant of Venice* oder Viola in *Twelfth Night* –, findet somit ein doppeltes Crossdressing statt. Der männliche Schauspieler verkörpert eine weibliche Figur und diese weibliche Figur verkleidet sich innerhalb der Welt des Stückes als Mann. Wir haben es bei einer solchen Konstellation mit einer komplexen Geschlechterperformanz zu tun. Der männliche Schauspieler spielt ja nicht einfach sich selbst, sobald seine Frauenfigur in eine männliche Rolle schlüpft, sondern er spielt eine Frau, die einen Mann spielt. Daraus resultiert ein Spiel mit kodifizierten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Deren Bedeutung für die Geschlechterordnung wird im Crossdressing ausgestellt.

\*\*\*

In *Twelfth Night* erleiden Viola und ihr Zwillingsbruder Schiffbruch an der Küste von Illyrien. Viola befürchtet, dass ihr Zwillingsbruder Sebastian ertrunken ist. Allein in dem fremden Land gibt sie sich als junger Mann aus und tritt als Page Cesario in den Dienst des Dukes Orsino. Dieser ist liebeskrank, weil er von der schönen Lady Olivia unter dem Vorwand der Trauer um ihren toten Bruder wiederholt abgewiesen wurde. Orsino schickt Viola/Cesario als Liebesboten zu Olivia, damit der liebebreizende Jüngling an seiner Stelle um sie werbe. Für Orsino gleichen die Reize Cesarios (also Violas) denen einer schönen Frau:

ORSINO:           [...] Diana's lip  
Is not more smooth and rubious. Thy small pipe  
Is as the maiden's organ, shrill and sound,  
And all is semblative a woman's part.

Dies ist ein Moment dramatischer Ironie, weil die Zuschauer\*innen wissen, warum Cesario einer Frau gleicht: In der Welt des Stückes ist sie ja eine. Zugleich rückt mit einer solch expliziten Bezugnahme auf den weiblichen Körper vielleicht auch der männliche des *boy actors* stärker ins Bewusstsein der Zuschauer\*innen.

Am Ende heiratet Orsino Viola, doch zunächst kommt es, wie es kommen muss: Olivia verliebt sich in den Liebesboten, also in den Jüngling Cesario. Die dramatische Ironie schreibt sich über ein zweifaches und zweideutiges Liebesspiel fort: einerseits zwischen Olivia und Cesario, andererseits zwischen Orsino und seinem Pagen. Im Rahmen dieses Liebesspiels wird wiederholt das Verhältnis von Männern und Frauen thematisiert, doch zugleich resultiert seine Erotik gerade aus der geschlechtlichen Unbestimmtheit des Cesario. Dieser wird von beiden als Jüngling adressiert und mit einer schönen Frau verglichen. Olivia verliebt sich in die verkleidete Viola gerade deshalb, weil sie kein Mann, sondern eben ein Jüngling ist. Und Orsino schenkt dem Pagen seine Liebe und Bewunderung aus dem gleichen Grund. Mit seinem spezifischen Phänotyp nimmt der Jüngling eine Sonderstellung ein: In Malvolios Worten ist er „[n]ot yet old enough for a man, nor young enough for a boy“. Über die Differenz von Jüngling und Mann wird das männliche Geschlecht noch einmal differenziert und im Fall des Jünglings mit Anklängen an weibliche Schönheitsmerkmale versehen. Als androgyne Figur bindet der Jüngling auf der frühneuzeitlichen Bühne und in antiken Mythen das Begehren von Frauen und Männern gleichermaßen. Bereits in Ovids *Metamorphosen* ist er Objekt sexuellen Begehrens.

## DARSTELLEN UND BLOSSSTELLEN

Dies bedeutet keineswegs, dass *Twelfth Night* Geschlecht als fluide Kategorie ausweist, obwohl diese Fluidität auf die Inszenierung von Sexualität und Begehren durchaus zutrifft. Viola selbst erinnert die Zuschauer\*innen immer wieder daran, dass sie etwas darstellt, was sie nicht ist. Ihre Verwandlung ist temporär und mit starker innerlicher Distanz versehen: „I am not that I play.“ Als sie in einen Schwertkampf gezwungen wird, ist sie kurz davor, sich als Frau zu erkennen zu geben: „Pray God defend me! A little thing would make me tell them how much I lack of a man.“

Die Kombination aus „little thing“ und „lack“ erinnert daran, was ihr fehlt (die entsprechende Fußnote in der Arden Edition von *Twelfth Night* weist darauf hin, dass „thing“ elisabethanischer Slang für „penis“ war). Die Frau bleibt hier das schwache Geschlecht, auch wenn sie Hosen trägt, und die weibliche Geschlechtsidentität erweist sich als maßgeblich für Selbstwahrnehmung und Verhalten: Sie ist keineswegs fluide, sondern vielmehr stabil. Mit ihrer dezidiert „weiblichen Subjektivität“ schreibt Viola Genderdifferenzen fort, anstatt sie zu durchkreuzen. Sicherlich kann man argumentieren, dass da, wo Crossdressing es ermöglicht, als das andere Geschlecht durchzugehen, eine kategoriale Differenz in Frage gestellt wird. Aber wenn die Verkleidung so stark als Verkleidung erlebt wird und wenn über die unzulängliche Erfüllung der Rolle die Schwäche des weiblichen Geschlechts inszeniert wird, ist doch der Effekt eher eine Konsolidierung differenter Geschlechterrollen.



Jean Howard stellt gar die These auf, dass über die Figur des Cesario die wohlhabende und selbstbestimmt agierende Olivia bloßgestellt werde – schließlich fällt sie auf einen falschen Jüngling herein. Auch diese Frage hängt nicht unwesentlich an der Performanz: Je weniger es Viola gelänge, die männliche Rolle auszufüllen, desto lächerlicher könnte Olivia erscheinen, wenn sie sich Cesario zu Füßen wirft. Doch wäre es zu einfach, dem Stück ganz eindimensional eine Konsolidierung der Geschlechterdifferenz zuzuschreiben: In einem Dialog mit Orsino nutzt Viola als Cesario das Medium der freien Rede, um den vorgeblichen Mangel an Gefühlstiefe im Wesen der Frau zu dekonstruieren.

So lässt sich der Zugriff auf Geschlecht hier in einer Weise verstehen, die nach heutigen Maßstäben paradox erscheinen mag: Einerseits verhandelt das Stück über die Figur der Viola binäre Geschlechterdifferenzen, andererseits führt es mit dem schönen Jüngling ein Objekt ein, das zwischen den Geschlechtern steht – das der Frau gleicht, ohne eine zu sein, und das männlichen Geschlechts ist, aber noch kein Mann. „Cesario’s sexual ambivalence“ ist Teil seiner Attraktivität und untergräbt gerade die Binarität des Begehrens. Der schöne Jüngling ist oft als männliches, homoerotisches Objekt gelesen worden, doch ist er auch Gegenstand eines weiblichen und nicht notwendig heterosexuellen Begehrens. Phyllis Rackin betont, dass gerade Cesarios Femininität ihn attraktiv für Frauen macht: „The fact that Cesario’s femininity makes him desirable to women is presented as a given.“

Am Ende beschließt ein heterosexueller Ehereigen eine karnevaleske Phase wildwüchsigen Begehrens. Olivias Begehren des falschen Jünglings findet dank Violas Zwillingsbruders Erfüllung: Dieser ist doch nicht ertrunken und sie kann ihn im Unterschied zu Viola heiraten, weil er eben keine Frau ist. Auch die erotische Anziehung, die Cesario auf Orsino ausübt, kann sich dank Violas Enttarnung als Frau verwirklichen. Doch verweist Julie Crawford darauf, dass die „marriage plots“ in Shakespeares Komödien oft gerade nicht das „natürliche“ Ende eines queeren Begehrens darstellen: „The marriage plots are often hurried, deferred, or anxiously enforced, ‚intersected‘ with homoerotic relationships.“ Die erotische Vielschichtigkeit, die sich aus der Konstellation *boy actor*/schöne junge Frau/schöner Jüngling ergibt, ist am Ende keineswegs ausgelöscht. Orsino spinnt das Als-ob des Jünglings weiter, wenn er Viola am Ende als Cesario anspricht:

ORSINO:           [...] Cesario, come –  
For so you shall be while you are a man;  
But when in other habits you are seen,  
Orsino’s mistress and his fancy’s queen.

Mit dieser vielschichtigen Performanz wird Viola/Cesario zur Projektionsfläche für verschiedene Arten von Begehren, nicht zuletzt auch von Seiten des Publikums. Diese Vervielfältigung intensiviert sich noch dank der Überlagerung von *boy actor*, weiblicher Figur und dem Moment des Drag.

Ein Bewusstsein für die Theatralität sozialer Rollen kommt hier durchaus zum Tragen, doch zeigen die diskutierten Komödien zugleich, dass die Grenzen und Hierarchien zwischen den Geschlechtern dadurch nicht zwangsläufig aufgelöst werden. In *Twelfth Night* wirbt Viola auf charmante Weise um Olivias Liebe. Zwar geschieht dies eigentlich nur in Stellvertretung für Orsino, doch kreierte die Performanz des Werbenden performativ ein tatsächliches Begehren, wenn Olivia sich in Viola/Cesario verliebt. Doch die Angst Violas vor der körperlichen Auseinandersetzung und ihre innere Distanz zur männlichen Rolle markiert wiederholt ihre weibliche Subjektivität. Natürlich ist die Situation etwas komplexer, denn die Zuschauer\*innen wissen ja auch, dass unter dem Kostüm dieser „realen“ Frau eigentlich ein *boy actor* steckt, sodass Violas Bezüge auf ihren weiblichen Körper eine ganz eigene Ironie haben.

## DAMALS UND HEUTE

Es ist kaum verwunderlich, dass die Frühe Neuzeit in den 1980er und 1990er Jahren zu einem wichtigen Bezugspunkt der Gender- und Queer Studies avancierte: In einem Theater mit rein männlichen Schauspielern und einem Faible für Crossdressing kann man der Verfertigung von Geschlecht auf der Bühne zusehen. Doch sollte zugleich klargeworden sein, dass auch lange vor der modernen Biologie wirkmächtige binäre Modelle von Geschlecht eine Rolle spielen und dass die Aufhebung kategorialer Differenzen keine notwendige Leistung von Crossdressing ist. Crossdressing ermöglicht ein Spiel mit Erotik, das wesentlich komplexer ist, als es eine binäre Konfiguration von Begehren (homo versus hetero) sein kann. Darüber hinaus eröffnet es eine metatheatrale Perspektive: Es thematisiert die wenig evidente Unterscheidung von Sein und Schein ebenso wie die theatrale Dimension sozialer Rollen. Zu guter Letzt erlaubt es das Crossdressing, die breite soziale und ökonomische Transformation der englischen Gesellschaft um 1600 zu artikulieren. Spezifisch entlarvt es Autorität und soziale Zugehörigkeit als performative Effekte und reflektiert so die Bedeutung von Erscheinungsbild und Performanz in einer Zeit sozialen Wandels. Diese spezifisch historische Dimension des Crossdressings zeigt die Grenzen einer scheinbar einfachen Übersetzbarkeit dieser frühneuzeitlichen Praxis in gegenwärtige Diskussionen über Gender und Sexualität auf.



Andreas Eichenauer, Michael Koschorreck, Johannes Bartmes



Paula Charlotte Schindler, Julian Boine





# SHAKESPEARES SPRACHE

DAME JUDI DENCH IM GESPRÄCH MIT BRENDAN O'HEA

## **Und jetzt im Schnelldurchlauf ein paar Fragen zu Shakespeares Sprache. Was sind Vergleiche und Metaphern?**

Vergleiche und Metaphern kommen vor, wenn eine Figur bis an die Grenze ihrer Vorstellungskraft geht und einen Vergleich benutzt, um etwas zu erklären oder zu verstehen. Wenn Julia sagt: „Mein Herz ist endlos weit, so wie das Meer, / Die Liebe endlos tief“, dann bemüht sie einen Vergleich, um das Meer bildlich heraufzubeschwören und so mitzuteilen, was sie empfindet.

Und dann gibt es natürlich Metaphern, was eigentlich genau das Gleiche ist, nur ohne Konjunktion, also ohne „als“ oder „wie“, weil da die Verbindung im Wort selbst steckt. Zum Beispiel, wenn Jacques in *Wie es euch gefällt* sagt: „Die ganze Welt ist Bühne“, dann ist das eine Metapher. Er sagt nicht, sie ist wie eine Bühne, sondern einfach sie ist Bühne.

## **Warum benutzt Shakespeare Reime?**

Das hat viele Gründe. Oft als Einstieg für die nächste Szene, um den Schauspielern, die hinter der Bühne warten, ein deutliches Stichwort zu geben, oder um einen Schlusspunkt hinter etwas zu setzen und damit es nicht so schnell vergessen wird. „Das Schauspiel ist der Akt / Der mir den König beim Gewissen packt“, sagt Hamlet. Der Reim kann auch für Wortspiele benutzt werden, wenn etwa Figuren sich Wortgefechte liefern und einander dabei zu überbieten suchen. Und in Shakespeares früheren Stücken ist er oft die Sprache der Liebenden.

Als ich die Sally Bowles in *Cabaret* gespielt habe, sagte Hal Prince, der Regisseur, einmal, der Song sei die Fortsetzung des Monologs mit anderen Mitteln. Als ich das gehört habe, war meine Angst weg. Wenn die Sprache nicht mehr reicht, wenn die Emotion sich steigert, bleibt dir nichts weiter übrig, als in Gesang auszubrechen oder zu tanzen. Ich glaube, mit dem Reim ist es so ähnlich. Er bringt dich dazu, einen Gang höher zu schalten; er ist ein zusätzliches Ausdrucksmittel.

Zum Beispiel, wenn Viola in *Was ihr wollt* am Ende ihres Monologs erkennt, dass ihr Leben viel komplizierter geworden ist, sagt sie:

VIOLA            O Zeit, entwirr nun du das Knäuel, nicht ich.  
Der Knoten ist zu fest gezurrt für mich.

Viola befindet sich in einer Lage, der sie nicht mehr gewachsen ist, und sie weiß nicht, wie sie damit klarkommen soll. Sie benutzt den Reim, um sich einzugestehen, dass sie gewaltig in der Klemme steckt.

Bei Shakespeare ist es immer gut, auf die unterschiedlichen Formen zu achten – Prosa, Vers, Reim. Wenn man nicht auf den Wechsel der Form achtgibt und einfach alles auf ein und dieselbe Weise runterrasselt, verfehlt man zwangsläufig Shakespeares Intentionen.

## **Was ist der Unterschied zwischen einem Monolog und einem Beiseite?**

Der Monolog ist ein Zwiegespräch zwischen dir und dem Publikum, das Beiseite hingegen wird ins Publikum gesprochen, während noch andere Figuren auf der Bühne sind. Ein Beiseite ist eine Geheiminformation, ein kleiner Leckerbissen, der nicht für die Leute da hinten in den Kulissen bestimmt ist, sondern nur für die unten im Saal. Donald Sinden hat immer fast seinen ganzen Text beiseitegesprochen [*lacht*] – selbst das, was gar nicht so gemeint war – er hat permanent das Publikum einbezogen. Wenn man mit dem zusammen auf der Bühne war, war's reine Glückssache, dass man auch mal eine Chance gekriegt hat.

## **Als du eben Viola zitiert hast, hast du am Ende des jambischen Pentameters ganz kurz geatmet, war das, um neu anzusetzen für den Reim? Weil, manche Leute glauben ja, dass man immer am Ende einer Verszeile atmen sollte.**

Manche Leute ignorieren das Versende auch einfach, das kann man natürlich machen, aber ich finde immer, man muss es irgendwie markieren – entweder durch Atmen oder durch ein kurzes Innehalten. Als ich sechs Jahre alt war, musste ich als Hausaufgabe ein paar Verse aus dem *Alten Seefahrer* von Coleridge auswendig lernen. Ich sagte sie meinem Vater laut auf: „Unnützlich wie ein gemalter Kahn auf nur gemaltem Ozean.“ Und mein Vater sagte: „Nein, nein, Judi: ‚Unnützlich wie ein gemalter Kahn / Auf nur gemaltem Ozean.‘“ Er war der Erste, von dem ich etwas über Phrasierung gelernt habe, und dass man das Versende beachten muss. Peter Hall hat sehr darauf geachtet, dass wir das Ende des jambischen Fünfhebers markieren. Wobei es ihm egal war, wie wir das machten. Er sagte, Peggy [Ashcroft] habe am Versende immer leicht die Stimme gehoben. Aber da muss jeder seinen eigenen Weg finden – ob mit einem Atmer oder einer Betonung. Wenn man die Verse einfach ineinander übergehen lässt, klingt es zu sehr wie Prosa. Und außerdem kommt man dabei leicht aus der Puste.

**Und welches ist dein Weg?**

Keine Ahnung.

**Bist du eine Jambenfundamentalistin?**

Ja, Peter [Hall] and John [Barton] sei Dank, und ich bin da sehr stolz drauf. Klar, man kann die Versstruktur auch einfach niedertrampeln, aber wozu soll es denn gut sein, dass man die Anhaltspunkte ignoriert, die Shakespeare einem bietet?

Der Vers ist dazu da, einen zu unterstützen, wenn man dem Rhythmus folgt und ihm vertraut, dann ist das so wie Wellenreiten. Bei einem Halbvers weißt du, es wird eine Pause gebraucht, um zu reagieren. Und das letzte Wort, das am Ende eines jambischen Pentameters steht, ist oft das wichtigste: „Mitbürger, Römer, Freunde, schenkt mir Gehör“, „Sein oder nicht Sein, das ist die Frage“, oder „Zwei Lieben hab ich, Trost und Höllenpein“. Lauter Dinge, die es den Zuschauern erleichtern sollen, die Gedankengänge zu verstehen. Aber das sind Hausaufgaben, die dem Publikum gar nicht bewusst sein sollen: Sobald du auf der Bühne bist, geht es darum, die Geschichte zu erzählen, das Handwerkliche muss an zweiter Stelle stehen.



# DAS NARRENTUM SCHLÄGT ZURÜCK

## DER WEG IN DIE NARRENFREIHEIT

„The fool doth think he is wise, but the wise man knows himself to be a fool.“  
*Wie es euch gefällt*

Wer ist hier eigentlich der Narr? Diese Frage stellt sich nicht nur in Shakespeares Werken. Bekanntlich hat ein geliebtes Kind viele Namen: Der englische „fool“ heißt in deutschen Landen sowohl „Trottel“ als auch „(Hof-)Narr“. Letzterer geht auf den britischen Inseln wiederum auch unter dem Namen „(court) jester“ und ist dort ein enger Verwandter des „clown“ – des unfreiwillig komischen Tölpels. Durch diese doppelte Existenz als Trottel und witziger Unterhalter am Hof hat der „fool“ bzw. der Narr einen Sonderstatus in der ihn umgebenden Gesellschaft. Die Faszination, die er bis heute in der Theaterliteratur wie in der Volkskultur ausübt, geht auf seine Ursprünge im Mittelalter und in der Renaissance zurück. In der damaligen Hierarchie vom Papst bis hinunter zum einfachen Bauern stand, neben dem Kind, der Narr allein außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. In dieser Hochphase der Hofnarren ist zwischen zwei Hauptkategorien zu unterscheiden: die „natural fools“ und die „artificial fools“. Den „natural fools“ wurden wegen ihrer körperlichen oder geistigen Abweichungen Außenseiterpositionen zugeschrieben. Zeitgenössische Berichte über die Zurschaustellung behinderter Menschen als „Hauptattraktionen“ an den Höfen wirken heute abstoßend: Kinder in winzigen Käfigen aufwachsen zu lassen, damit sie kleinwüchsig bleiben, ist nur ein Beispiel für die abscheuliche Behandlung dieser Menschen im Dienste der damaligen Sensationssucht. Die „artificial fools“ hingegen waren Narren, die aus unterschiedlichen Motiven „verrückt“ spielten oder geistige Störungen vortäuschten. Sowohl die „fools by nature“ als auch die „fools by art“ blieben durch die Jahrhunderte an den Höfen präsent, wobei die damalige Narrentypologie eher ein Spektrum mit vielen Zwischenstufen war, wo beispielsweise bei vielen der bekanntesten Narren eine körperliche Behinderung mit ausgeprägtem, manchmal mühsam antrainiertem Witz zusammenkam. Auch in dieser Hinsicht umgibt das Wesen des Narren eine Unbestimmtheit, die durchaus ein wichtiger Grund ist, weshalb der Narr bis heute als Repräsentant für Wahnsinn und Scharfsinn zugleich betrachtet wird.

## AUSSENSEITER ALS BERUF

Die erhöhte Nachfrage des Hochadels nach dem „Besitz“ von Narren als Statussymbol führte zu Beginn des 16. Jahrhunderts dazu, dass der „künstliche“ Narrentyp in zunehmendem Maße die Höfe aufsuchte und sukzessive

den „natürlichen“ Narrentyp verdrängte, nicht zuletzt wegen der größeren Berechenbarkeit und der oft ausgeprägten poetischen und musikalischen Begabung der „artificial“s. Durch Witz und Schlagfertigkeit konnte sich ein Hofnarr seinen Lebensunterhalt verdienen und der erhöhte Fokus auf Talent und Befähigung erhob seine Funktion praktisch zum Amt. Obwohl seine Rolle als sozialer Außenseiter damit nicht aufgehoben wurde, entstanden rund um seine Position bestimmte Regeln und Konventionen – darunter die sogenannte Narrenfreiheit. Diese war der Vorteil eines Daseins als Außenseiter im Kontext der höfischen Hierarchie: Wurden die „natürlichen Narren“ in der Regel von der Gesellschaft ausgegrenzt und verstoßen, gab es an den Höfen eine Alternative zu einem Leben als Gefangener in sogenannten Narrentürmen oder als Opfer öffentlicher Auspeitschungen oder ausbeuterischer Zwangsarbeit. Im höfischen Kontext dagegen dienten sie als fürstliche Unterhalter, wodurch sie als Mitglieder des Hofstaats absolute Immunität genossen. Anders als in der umgebenden Gesellschaft gab es an den Höfen eine gewisse Toleranz gegenüber den „naturals“, was durch die Auffassung begründet wurde, dass man ihnen als „Kindern der Natur“ jegliche Wünsche und Bedürfnisse zu erfüllen hatte. Dieser relative Luxus mit neuen Gewändern zu festlichen Anlässen und einem oft überraschend großen Handlungsspielraum übertrug sich bald auch auf die „artificial“s. Diese konnten sich Spitzfindigkeiten und Streiche erlauben, die sonst nicht geduldet, sondern hart bestraft würden – es galt sogar als unehrenhaft, einen Narren zu schlagen.

## DIE ARBEITSBESCHREIBUNG EINES HOFNARREN

Im Dienste bei Fürsten und Adeligen kamen vielfältige Aufgaben auf den „angestellten Trottel“ zu. Zunächst war er ein Unterhalter, ein Spontanpoet, der mit Gesang und Geschwätz, wohl aber auch Akrobatik und „practical jokes“ den Alltag am Hofe aufheiterte. Einen besonderen Reiz übten plötzliche Blitze von Wahrheit aus, die mitten in sonst unsinnigem Geplapper durchdrangen. Ein Narr, ebenso wie ihn abbildende Skulpturen und Figuren, galt auch als Maskottchen oder Talisman, der die Hofleute vor dem „bösen Blick“ bewahrte. Dieser von Aberglauben gezeichnete Aspekt des Narrendaseins zeigt sich auch in der Funktion als Hellseher und Sprachrohr des Übernatürlichen. Dies galt insbesondere für die „natürlich“ geistig verwirrten Narren, von denen manche sogar zu Warnern und Ratgebern von Königen aufstiegen. Fern von heutiger Psychologie und Psychiatrie entstand so rund um den Narren ein verschwommenes Spannungsfeld zwischen Unsinn und Hellseherei, Scharfsinn und Wahrsagerei, Sprachwitz und Zungenrede im Trancezustand. Aber die Aufgaben gingen manchmal über die des Ratgebers hinaus: Im Mittelalter und in der Renaissance fungierten Narren auch als Kritiker ihrer Herren und „Arbeitgeber“. Sowohl „natürliche“ als auch „künstliche“ Narren hatten ein anerkanntes Recht,

ihre Meinung zu verkünden und Kritik auszusprechen. Bei dieser Lizenz zur Wahrheit schützte sie vor Repressalien das Narrengewand – die Maske der Torheit –, solange sie die Toleranzschwelle nicht überschritten.

## DER NARR ALS VORBILD

Dieser letzte Aspekt prägt bis heute die Vorstellung vom Narren als widerspenstiger Gestalt, Rolle und Positionierung. Dass die Form der an klassische Narrenattribute erinnernden Karnevalskappe an die Mütze der Jakobiner der Französischen Revolution anknüpft, ist nur ein Beispiel für die anhaltende Verwobenheit von Narrentum und Rebellion. Nicht zuletzt durch die vielen Darstellungen dieser Figur bei Shakespeare und anderen ist die Narrenfreiheit zur Metapher und vielen Künstler:innen und Humorist:innen zum Ideal und zum Credo geworden: die Erlaubnis, von einer Außenseiterposition heraus die Macht zu bemäkeln und scharf zu kritisieren; eine selbst erwählte Position des Aufstands und der Infragestellung von Regeln, Normen und Konventionen; das Beharren darauf, durch eine eingenommene Rolle der Wahrheit und sich selbst treu zu bleiben. So bleibt der Narr weise und der Weise ein Narr.

*Andreas Wahlberg*



# DREIFACHER NARR

Zweifacher Narr, ich weiß,  
 Ich bins: Ich liebe und beschreis  
 In Jammerpoesien;  
 Doch wär der Klügste gerne, der ich bin,  
 Gäb sie sich endlich hin.  
 Wie enggewundenes Kanälenetz  
 Des Erdgrunds Salz aus Meereswasser siebt,  
 So, schien mir, würde milder auch mein Schmerz,  
 Wenn man ihn Reimzwang-Folgern unterzieht.  
 So ists doch, daß der Wohlklang Kummer lähmt,  
 Daß Fesselung in Reimen ihn bezähmt.

Kaum tat ichs, hats ein Mann,  
 Damit er sich hervortun kann,  
 Vertont – und singt mein Leid!  
 Schmerz wird zu vieler Lust und Freud  
 Aus Versehaft befreit.  
 Der Liebe und dem Schmerz gilt Verstricut,  
 Doch keiner, der erfreut, wenn man ihn liest,  
 Solcher Gesang mehrt beider Glut  
 Und meldet ihre Siege. Und du siehst,  
 Daß ich, zweifacher Narr, bin deren drei  
 Und daß, wer halbklug ist, der größte sei.

*John Donne*  
 Deutsch von Wolfgang Breitwieser



### Quellennachweise:

Beate Langenbach-Flore: Shakespeares Narren und die Tradition des Hofnarrentums  
Bochum 1994

### Textnachweise:

Anne Enderwitz: „Crossdressing auf Shakespeares Bühne“  
In: Anne-Berenike Rothstein (Hg.): Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(zen)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption, S. 11–35  
Bielefeld 2021  
Wiederabgedruckt mit Genehmigung durch den transcript Verlag.

Judi Dench / Brendan O’Hea: Shakespeare. Der Mann, der die Miete zahlt  
Übersetzt von Christa Schuenke  
Zürich 2025

John Donne: Hier lieg ich von der Lieb erschlagen  
Übersetzt mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Breitwieser  
Frankfurt am Main 1994

Die zitierten Texte wurden teilweise gekürzt und der neuen Rechtschreibung angepasst.

Überschriften sind zum Teil redaktionell hinzugefügt.



 THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2025/2026

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Andreas Wahlberg

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 21. April 2026)

Grafik: Thomas Busenkell

