

Reinhard M.K. Thasler

## Shakespeares Schatten

In einem Interview, aus dem auch zwei längere Passagen im Wortlaut in diesem Programmheft zu lesen sind, zitierte Marina Carr u.a. - befragt nach klassischen Vorbildern ihres Schreibens - auswendig die ersten sieben der nebenstehenden Verse aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. Im Gespräch hatte sie zuvor bereits voller Dankbarkeit auf ihre frühere Englischlehrerin hingewiesen, die ihr die Liebe zur englischen Sprache mit eben diesem Shakespearestück eingepflanzt habe. Die Verszeilen beschwören - zugleich mit dem offenbar langen Schatten des großen Theaterdichters, den sich Carr sogar in diesem Sinne, nämlich, dass sie keine Prosa für das Theater schreiben möchte, zum Vorbild genommen hat - die folgende, vergleichende Betrachtung herauf.

Das Zitat enthält denn auch schon die beiden offensichtlichen Bezüge zwischen dem Shakespeare-Drama und *Portia Coughlan*: Den gleich lautenden Namen der weiblichen Hauptfigur (Portia) und des Spielortes (Belmont). Darüber hinaus scheint es jedoch auf den ersten Blick kaum Gemeinsamkeiten zu geben. Vielmehr fallen, auf den zweiten Blick und dem zeitlich-historischen Abstand entsprechend, in erster Linie Gegensätzlichkeiten auf. Schließlich aber zeigt sich ein komplexer Bezug zum Thema Liebe und Intimität, der es erforderlich macht, erst einmal genauer auf in diesem Zusammenhang wesentliche Strukturen bei Shakespeare einzugehen.

„Belmont“ ist bei Shakespeare der Name von nur einem der beiden Spielorte, zwischen denen die Handlung beständig hin und her wechselt. Er ist dem konflikträchtigen, profanen Venedig als paradiesischer *locus amoenus* (lieblicher Ort) komplementär gegenübergestellt. In Belmont erklingt Musik, hier wird – im Falle Bassanios auch erfolgreich - um die Liebe Portias geworben und hier findet alles ein gutes Ende. Was die Figurenkonstellation betrifft, erscheint Portia bei Shakespeare zunächst passiv, als Frau bzw. Tochter eines verstorbenen, mächtigen und reichen Herrschers. Im Interessenkonflikt der Liebeshandlung ist sie das ‚liebenswerte‘ Tugendideal und das zu erringende Gut (*le bien souhaité*, wie auch alle folgenden Handlungsfunktionen nach E. Souriau) und ist in dieser Eigenschaft gebunden an das Lotteriespiel des Vaters: Nur der Freier, der das richtige von drei Kästchen mit unterschiedlichen Aufschriften wählt, kann sie gewinnen – im doppelten Wortsinn. Im Rollen- und Geschlechtertausch, als Richter im Streit zwischen Shylock und Antonio, wird sie dann aber höchst aktiv, ist in ihrer ‚anderen‘ Handlungsfunktion als *l'arbitre de la situation* eben derjenige, welcher der Situation mächtig ist. Die Antipoden Antonio und Shylock als sein Gegenspieler (*l'opposant*) bilden als Verkörperungen gegensätzlicher Liebeseideale freilich die ideelle Hauptachse der Figurenkonstellation. Die Titelfigur Antonio inkorporiert als *la force orientée* (die zielgerichtete Kraft) das christliche Streben nach dem Ideal der universellen Liebe Jesu Christi, der *Agape*, indem er Liebe ohne Voraussetzungen und v.a. ohne Gegenleistung schenkt. Er

gewinnt am Ende Alles. Shylock dagegen vertritt, gewissermaßen alttestamentarisch, ein egoistisches Liebeskonzept, das im Wesentlichen um Besitz kreist. Er wird bestimmt von Eigennutz, Verlustangst und dem Verlangen nach Rache. Er verliert am Ende Alles. Dazwischen finden sich drei, eigentlich aber nur zwei verschiedene Liebespaare. Zum einen Portia und Bassanio, als ‚hohes‘, ‚geprüftes‘ Liebespaar, das am Vorbild Antonios orientiert ist, zum anderen Jessica und Lorenzo. Antonios Liebesideal findet hier auch noch einmal im Lotteriespiel seine Bestätigung: Liebe (eben im christlichen Sinne) heißt: „who chooseth me must give/ and hazard all he has“ (wer mich wählt muss geben und alles wagen, was er hat), so lautet die Aufschrift des von Bassanio gewählten Gewinner-Kästchens. Als eigentlich und richtig manifestiert wird dieses Liebesideal v.a. aber durch die kausallogische Verknüpfung der beiden Haupthandlungsstränge. In dem er den an seinem Vorbild orientierten Bassanio mit dem Kredit Shylocks die nötigen Mittel verschafft um Portia gewinnen zu können und diese damit aber auch aus ihrer passiven Rolle als *le bien souhaité* zu befreien, ermöglicht Antonio gewissermaßen selbst das Eingreifen des Richters, der letztlich in überraschend genialer Weise seine tödlichen Pfandverpflichtung (ein Pfund Fleisch) gegenüber Shylock aufhebt. Nerissa und Gratiano vermitteln als Dienerpaar lediglich den Liebesdiskurs des hohen Paares Portia/Bassanio ins profan-pragmatische. In der Konstellation dieser beiden Paare wird nun die Gefährdung der Liebe durch Verrat in der Ring-Handlung symbolisch-spielerisch thematisiert und lehrreich überwunden. Portia und Nerissa schenken ihren Partnern Ringe als Symbole der Treue und nehmen ihnen das Versprechen ab, diese niemals herzugeben. Als Richter bzw. Gehilfe verkleidet fordern sie die Ringe aber als Dank, um sie dann – wieder als Ehefrauen - erneut zu überreichen. Zunächst, um den Partnern einen heilsamen Schock zu versetzen, mit der Behauptung, sie von zwei anderen Männern, eben dem Richter und seinem Gehilfen, gegen Beischlaf zurückerhalten zu haben. Das Alternativpaar Lorenzo und Jessica dagegen ist beschränkt auf „fancy“, auf Liebe als Wahn. Das Paar ist orientierungslos, wenn nicht verdammt, was im Streit des Narren Launcelot mit Jessica thematisiert und durch das Zitieren der tragischen antiken Vorbilder in der scheinbar so romantischen Gartenszene zu Beginn des Schlussaktes veranschaulicht wird.

Shakespeare steht in der geschilderten Weise am Beginn der kulturgeschichtlichen Ausdifferenzierung von Liebe als, nach Niklas Luhman, „symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“ – d.h. ‚Liebe‘ als ein bildhaft verallgemeinertes Mittel zu einer unwahrscheinlichen Form von Verständigung bzw. des Austausches zwischen Individuen: der „zwischenmenschlichen Interpenetration“. Quasi am anderen Ende erwartet uns nun Marina Carr.

Belmont ist bei ihr ein (als ‚Belmount‘ tatsächlich existierender, vgl. Karte S. 21) Ort in der Mitte Irlands, die Handlung spielt in der Gegenwart. Ein *Locus amoenus* als Gegensatz zum konkreten, realistischen Spielort ist hier, wenn überhaupt, nur verinnerlicht in Gabriels Gesang vorhanden. Bei der Formulierung ihrer Portia-Figur greift Carr aber ein sprachlich-bildhaftes

Motiv aus den zitierten Shakespeare-Zeilen heraus, den Vergleich mit Medea. Wie Medea hat Portia drei Söhne, die sie aber in erster Linie als die ihres Mannes empfindet. In den im Streit mit Raphael hervorbrechenden Gewaltphantasien scheint sogar die Tötung ihrer Kinder zumindest für einen Augenblick denkbar. Grundsätzlich aber ist Portia bei Carr nicht nur passiv sondern eigentlich lebensunfähig. Die Rolle des männlichen Beherrschers der Situation steht ihr nicht offen. Ist der fehlende, männliche Part ihr toter Zwilling? Als wesentliches Strukturelement zeigt sich bei Carr die Überblendung von Alltagsdarstellung in der fast ereignislosen äußeren Handlung einerseits, mit den Ebenen von Erinnerung und Traum andererseits. Diese zwei Schichten unterscheiden sich v.a. in der verwendeten Sprache. Der Alltag ist gekennzeichnet von einer verdichtenden Collage alltäglich-saftiger Redewendungen, in Traum und Erinnerung hat eine ausgefeilt poetische Sprache ihren Platz. Die Erinnerungen oszillieren zusätzlich zwischen der Reminiszenz quasi realistischer, von Inzest und häuslicher Gewalt geprägter familiärer Hölle und der in sie verwobenen, biologisch unmöglichen, Konstruktion des eineiig zweigeschlechtlichen Zwillings- und Liebespaares als Metapher für Erfüllung in Intimität im Sinne vollkommener Interpenetration. Dass es sich bei Gabriel und Portia um eineiige Zwillinge handelt, belegen die Äußerungen von Marianne in I/5: „Am Anfang konnte ich Euch kaum auseinander halten“ und von Damus, bezogen auf ein Klassenfoto, in II/2: „...ich kann sie heute noch nicht auseinander halten.“ In der letzten Szene mit Raphael versucht Portia schließlich das erste und einzige Mal die Stärke und Besonderheit dieser Liebe als Form kommunikativer Durchdringung zu artikulieren: „... und die ganze Welt besteht nur aus Portia und Gabriel, für immer in einen festen, heißen Schoß gepackt, wo es kein Atmen gibt, kein Denken, kein Sehen, nur Dunkelheit und Berührung...“. Das Konstrukt eines zweigeschlechtlich eineiigen Zwillingspaares als ideales Liebespaar ist entsprechend in der romantischen Liebeskonzeption, als der Hochphase des oben erwähnten Ausdifferenzierungsprozesses, beispielsweise in Wagners Siegmund und Sieglinde formuliert. Diese wechselseitige ‚Ich-Durchdringung‘ ist bei Carr also vollkommen, aber auch unmenschlich im Sinne von nicht lebbar bzw. aushaltbar: „... Du bist entweder zwei oder niemand. Er nannte mich immer Gabriel und ich ihn Portia. [...] Eigentlich haben wir uns nicht besonders gut leiden können.“, so Portia in III/3, bzw. in III/5: „Einer von uns musste gehen, wir brachten einander um.“. Der Verrat, das Ende dieses utopischen Erfüllungszustandes, dieser Liebe als der unwahrscheinlichsten Kommunikation überhaupt, ist zwangsläufig: „Als ich 15 war schlief ich mit Damus Halion [...] und Gabriel hat es gesehen und danach nie mehr mit mir gesprochen“ resümiert Portia in III/6, und Marianne erinnert sich in der Szene zuvor: „Gabriel hat aufgehört zu singen, Portia, als du aufgehört hast mit ihm zu sprechen, [...] als du anfingst mit Stacia und Damus Halion herumzuziehen.“.

Ist seit und mit Shakespeare in der literarischen Ausdifferenzierung von Liebe als symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium Erfüllung in Intimität immer als Ziel formuliert worden, das erreicht werden kann, oder auch nicht, so unternimmt Marina Carr den Zugriff quasi vom

anderen Ende aus, in dem sie in einen zeitgenössischen Kontext die Utopie poetisch-kunstvoll als bereits erfüllte einbindet. Sie zeigt Portia als vom Glück und zwangsläufigen Scheitern einer erfüllten Liebesutopie Versehrte. Wenn also Marina Carr sicher wie jeder andere englischsprachige Theaterautor im Schatten Shakespeares steht, so zeigt der Vergleich doch auch ihre Größe, nämlich dass sie gleichsam sein Dunkel nutzt, um die Dinge im Licht der Gegenwart besser betrachten zu können. Denn während in Shakespeares Komödie Erfüllung in Intimität als lebbar, ihre Konflikte und Widersprüche im Spiel als lösbar erscheinen, stellt uns Marina Carr in den Tiefen ihrer Tragödie auf den Boden der Tatsache: Gerade in einem defekten gesellschaftlich-sozialen Umfeld Erfüllung in Intimität zu suchen heißt das Leben fliehen, seinen Wert nicht anzuerkennen, denn „Leben“ heißt: „Aushalten“.