

Lachens vereint sich mit dem seit der Antike tradierten *Miles*-Typus und mit der jeweils aktuellen satirischen Zeichnung einer fremden Militärmacht zu einem Handlungsschema, dessen Beliebtheit dem Capitano auf den Bühnen der *commedia dell'arte* eine außerordentliche Verbreitung sicherte.

Wilhelm Graeber

Frauen als komische Erziehungsobjekte in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und Shaws *Pygmalion*

Bekanntlich streitet sich die Shakespearerezeption seit der Uraufführung dieser Geschlechterkampfkomödie (ca. 1592, in der englischen Provinz) um den Erfolg oder Misserfolg der Zähmung der Widerspenstigen. Der erst 1623 im *First Folio*¹ gedruckt überlieferte Text lässt reaktionäre bis emanzipatorische Auslegungen von Katherines berühmter Eherede im fünften Akt (V/2, V. 140-183) zu. Die 1594 gedruckte Variante *The Taming of a Shrew* schließt die Rahmenhandlung der spöttischen Erhebung Slys zum Lord mit dessen Rückfall aus den Illusionen in die Trunkenheit und das Weiberprügeln ab. Sie hat sich mittlerweile als billige Nachahmung von Shakespeares Erfolgsstück erwiesen.²

Mehr als andere Dramen ist der Shakespeare zugeschriebene Text von seiner Auslegung abhängig. Hält der Titel, was er verspricht?³ Ist das Stück ein unverbindliches Spiel im Spiel? Eine farcenhafte *commedia dell'arte*? Ist *The Taming of the Shrew* als patriarchalischer Ehespiegel⁴ oder als gleichermaßen ironische und ernst zu nehmende

messen darstellt, als nicht auf der Höhe der Erwartungen oder der Ansprüche, fordert zum Lachen heraus.« Giulio Savelli: Artikel »Riso« in: Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni (Hg.): *Lessico critico decameroniano*, Torino: Bollati Boringhieri 1995, S. 345.

1. Stephen Greenblatt u.a. (Hg.): *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York, London: W.W. Norton, 1997, S. 140.

2. Ebd.

3. Laurence Stone: *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, London: Penguin 1979, S. 28-29.

4. Penny Gay: *As she likes it: Shakespeare's unruly women*, London: Routledge 1984, S. 86.

Emanzipationskomödie zu verstehen? Antworten auf diese Fragen vermag nur die Erschließung und Interpretation des Subtexts zu geben. Den offenkundigen Text verstehen wir als reine Aussage, den im Rahmen dieser Aussage impliziten⁵ Subtext als Textbedeutung. Der Text ist eher der Schein, darüber hinaus (eigentlich darunter hinaus) erschließt der Subtext als indirekte Aussage die Aussageintention, also den möglichen Wahrheitsanspruch der Aussage, deren intendierten oder impliziten Sinn.

The Taming of the Shrew läuft von Anfang an auf Katherines Schlussrede hinaus, deren Text »Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,/ Thy head, thy sovereign, [...]« (V/2, V. 150f.) – »Dein Gatte ist dein Herr, dein Schutz, dein Leben,/ Dein Oberhaupt, dein Fürst ...«⁶ nicht als reines Glaubensbekenntnis akzeptiert werden kann, sondern seine eigene Interpretation mit Hilfe des historisch-sozialen Kontexts, der binnendramatischen Intertextualität und des impliziten Subtexts⁷ geradezu herausfordert: »Wer verstehen will, muß also fragend hinter das Gesagte zurückgehen.«⁸ Katherine, ist sie eine *shrew* oder, und ab wann, spielt sie die Widerspenstige? In *The Taming of the Shrew* sind Sein und Schein dauernd immanent. Bianca spielt den Engel, Katherine die Hexe – doch beide Rollen entsprechen nicht ihren wahren Charakteren.⁹

Zu Beginn des zweiten Akts wird Katherine im Handstreich auf patriarchalische Art vereinnahmt, »taken in« – »hereingelegt«, indem Petruccio auf alle ihre Zurückweisungen mit überzogener Selbstsicherheit, falschen Komplimenten, sogar unter Vorspiegelung falscher Tatsachen, reagiert.

[...] your father hath consented
That you shall be my wife, your dowry 'greed on
will you, nill you, I will marry you. (II/1, V. 260-263)
– [...] Dein Vater gibt Dich mir zur Frau; die Mitgift ist bestimmt;
Woll' oder wolle nicht; ich führ dich heim.

5. In Anlehnung an Wolfgang Iser (*Der implizite Leser*, München: Fink 1972) ist auch der Subtext nicht vollkommen vom Autor impliziert, sondern als impliziter Text zur Interpretation freigegeben.

6. Meine Übersetzungen von Shakespeare-Zitaten stützen sich auf Georg Herwegh, *Zähmung einer Widerspenstigen* (Leipzig: Brockhaus, 1870).

7. Jay L. Halio: »Subtext in Shakespeare«, in: Ronald Dotterer (Hg.): *Shakespeare. Text, Subtext, and Context*, Susquehanna University Studies, 1989, S. 31-41.

8. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr 1975, S. 352.

9. Carol Rutter: *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*, London: Women's Press, 1988, S. 9-10.

If she be curst, it is for policy,
 For she's not froward, but modest as the dove.
 She is not hot, but temperate as the moon.
 For patience she will prove a second Grissel (II/1, V. 285-287).¹⁰
 – Sie stellt sich nur so böse aus Strategie
 Sie ist nicht trotzig, sondern taubensanft
 Nicht hitzig, sondern wie der Morgen kühl;
 Sie tut es in Geduld Griseldis gleich.

Die Anspielung auf Griseldis nennt Shakespeares Quelle, Boccaccios *Decamerone*, und nimmt bereits Katherines Gehorsamsmonolog als erwarteten Treuebeweis vorweg. Petruccios Schilderung des privaten Verhaltens von Katherine können nur sie selbst und eventuell die Zuschauer als Übereumpelung beurteilen, andere sind nicht Zeugen des Geschehens.¹¹ »'Tis bargained 'twixt us twain, being alone,/ That she shall still be curst in company./ I tell you, 'tis incredible to believe/ How much she loves me. [...]« (II/1, V. 296-298) – »Wir kamen unter uns nur überein/ Daß sie noch böse sein soll vor der Welt./ Ich sag' Euch: Sie ist unsterblich in mich verliebt.« Dass Katherine sich zu diesem Zeitpunkt schon in Petruccio verliebt hat, ist in der Tat ungläublich, doch ihr Vater gibt (seinen eigenen Erwartungen) den Segen: »God send you joy, Petruccio! 'Tis a match.« (II/1, V. 310-311) – »Petruccio, segn' Euch Gott! Ihr seid ein Paar.« Katherine geht, im Gegensatz zu Bianca und der Witwe, durch eine harte Schule des Unrechts, von Erniedrigungen bis zum Entzug des Schlafs und Essens. Über Petruccio wird gesagt: »He kills her in her own humour.« (IV/1, V. 16) – »Er bringt sie um mit ihrer eignen Laune!«

»This is a way to kill a wife with kindness ...« (IV/1, V. 189) – »So tötet man ein Weib mit Freundlichkeit«, fasst Petruccio seine Falken-

10. Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner 1963, (2. Auflage), S. 219-223: »Griseldis: Die älteste erhaltene Fassung des Griseldis-Stoffes findet sich in Boccaccios *Decameron* (1348) [...] fast alle bedeutenden Bearbeitungen [haben] aus der Vernunftthe eine Liebesheirat gemacht, ein Motiv, das wohl der volkstümlichen Tradition des Stoffes entstammt.« (S. 219) »Griselda«, die letzte Novelle des *Decamerone*, ist außer Petrarca's *De oboedientia et fide uxoria mythologica* (1373) und der Griseldisgeschichte in Chaucers *The Canterbury Tales* (1393) [»The Clerk's Tale«] die wichtigste Quelle von *The Taming of the Shrew*. Die Treue der geduldigen Ehefrau und die Wandlung des grausamen Ehemannes entspringen nicht nur ihrem Charakter und ihrer Liebe, sie ist auch durch ihre Weisheit motiviert.

11. Zu Shakespeares Konspiration mit den Zuschauern vgl. Peter Shaffer: »Brooding in the Snow«, *Shakespeare Jahrbuch* 1996, S. 11-25, hier: S. 14: »... a continuous care for what his audience ... should take.« Aus Zuschauern werden Mitwisser, z.B. durch dramatische Monologe oder in Abwesenheit anderer Schauspieler.

zähmungsmetapher (IV/1, V. 171-179) zusammen, aber seine »Freundlichkeiten« bestehen aus Beleidigungen. Wieder geht es um Text und Subtext, um Schein und Sein. Zunächst zeigt er sich als Bräutigam in beleidigend schäbiger Bettlerkleidung und bezeichnet sich als Platoniker: »*Petruccio*. To me she's married, not unto my clothes.« (III/3, V. 110) – »Sie ist mit mir vermählt, nicht meinem Rock.« Die radikale Ablehnung von Äußerlichkeiten impliziert, dass *Petruccio* sich trotz oder gerade wegen ihrer Widerspenstigkeit in *Katherine* verliebt haben könnte, doch »[...] 'tis the mind that makes the body rich,« (IV/3, V. 166) – »Der Geist allein macht jeden Körper reich,« klingt wie blanker Zynismus, nachdem er ihr (zum Schein) alle berechtigten, modischen Kleiderwünsche verweigert hatte. Nach den erlittenen Qualen privater und öffentlicher Herabsetzung, vorschneller Verheiratung, Nichterfüllung berechtigter Wünsche, Hunger und Schlafentzug ist es nur konsequent, dass *Katherine* sich mit dem letzten Mittel, das ihr bleibt, ihrer Sprache, gegen *Petruccio* auflehnt:

Katherine: 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. (IV/3, V. 77-80)
 – Mein Mund will sagen, was mein Herz empört,
 Denn schweig' ich länger, so zerspringt es mir;
 Und ehe dies geschieht, so will ich frei,
 Frei bis zum Äußersten in Worten sein.

Petruccio lenkt noch nicht offen ein, aber von diesem Zeitpunkt an ändert *Katherine* ihre Verteidigungsstrategie. Sie schwenkt in der sechsten Szene des vierten Aktes von der offenen Textualität in die subversive Subtextualität ihres Diskurses um. [...] *Katherine* beruft sich auf nichts weniger als das Naturgesetz, um sich im dritten Teil ihrer Rede selbst einzubeziehen und an alle Frauen zu wenden.

My mind has been as big as one of yours,
 My heart as great, my reason haply more,
 [...]
 Then vail your stomachs, for it is no boot
 And place your hands below your husband's foot,
 [...]
 My hand is ready, may it do him ease. (V/2, V. 174-175, 180-181, 183.)
 – Mein Sinn war einst so starr wie eurer ist
 Mein Herz gleich stolz, mein Kopf hat mehr Verstand
 [...]
 Drum dämpft den Trotz, der euch nicht helfen kann,

Legt eure Hände untern Fuß dem Mann
 [...]

 Wenn er's befiehlt, ist meine Hand bereit.

Auch ihr Wesen war von Stolz und Streitbarkeit geprägt, ihre Intelligenz ist jedoch erheblich höher als die der anderen Frauen. Außer Petruccio ist sie die einzige, der die Eigenschaft »shrewd« – »scharfsinnig, vernünftig, raffiniert, hochintelligent« zugebilligt werden darf. Die anfängliche Kratzbürstigkeit Kates ist durchaus berechtigt, denn als ältere Schwester fühlt sie sich vom Vater zurückgesetzt und von Freiern gemieden. Ihre Entwicklung von der »shrew« zum »shrewd wife« wird durch die subtextuelle Bedeutung von Tiermetaphern eindrucksvoll belegt.

Kate, der Wildfang, soll durch die Eheschließung von einer Wildkatze in eine Hauskatze verwandelt werden.¹² Die Wildfangmetapher wird in Petruccios Gleichnis von der Zähmung eines Habichts vertieft: »[...] I have to man my haggard (IV/1, V. 174)« – »Noch etwas kann ich, das den Wildfang zähmt.« In Umkehrung der Falkenmetapher aus der Minnellyrik und der Renaissance vergleicht Shakespeare mit durchaus erotischem Unterton die Geliebte mit einem jungen Habicht. In der englischen Falknersprache bedeutet »haggard« einen ausgehorsteten, wilden Rothabicht, der noch nicht auf den Menschen geprägt ist, einen Wildfang im Gegensatz zu einem Zuchthabicht. Zur Zähmung führt in der Falknerei außer der Gewöhnung eine Hungerkur. Auf die Liebesbeziehung deutend, spielt Petruccio noch auf die sexuelle Unterwerfung Kates an. Der Umschwung der Komödie vom ernsten in den gespielten Konflikt findet in der sechsten Szene des vierten Aktes statt. Auf den Rat Hortensios weicht Katherine dem frontalen Konflikt mit Petruccio nunmehr aus, indem sie seine Attacken subversiv pariert:

Petruccio: [...] Evermore crossed and crossed, nothing but crossed
Hortensio: (to Katherine) Say as he says or we shall never go.
Katherine: Forward, I pray, since we have come so far,
 And be it moon or sun or what you please,
 [...]

Henceforth I vow it shall be so for me. (IV/6, V. 10-13, 15, Hervorh. von mir)
 – *Petruccio:* [...] Stets schlecht gelaunt und nichts als Widerspruch!
Hortensio: (zu Katherine)

12. Therese Fischer-Seidel: »Herrschende Väter und rebellische Töchter: Ein Thema in Shakespeares Komödien«, in: Gordon Collier/Klaus Schwank/Franz Wieselhuber (Hg.): *Critical Interfaces. Contributions in Philosophy, Literature and Culture in Honour of Herbert Grabes*, (Trier: wvt, 2001), S. 233-247, hier: 240.

Rede ihm nach dem Mund, sonst kommen wir nie fort!

Katherine: Ich bitte, vorwärts, da wir so weit sind,

Mags Mond sein oder Sonne, wie ihr wollt;

[...]

Von nun an schwör' ich, ist es mir egal.

Ab dem 15. Vers dieser Szene ändert Katherine also ihre Strategie, indem sie ihre Überzeugungen und Wertmaßstäbe vom Text in den Subtext verlegt. Farcenhaft übertreibt Petruccio seine Zählungsversuche Katherine muss die Sonne als Mond und den alten Vicentio als blühende Jungfrau bezeichnen, was sie tut, denn sie durchschaut das Spiel:

Katherine: What you will have it named, even that it is.

And so it shall be still for Katherine.

Hortensio: Petruccio, go thy ways. The field is won. (IV/6, V. 20-24)

– *Katherine:* Wie Ihr es nennen wollt, so soll es sein

Und auch für Katharina gelten.

Hortensio: Petruccio, hör' auf. Der Sieg ist dein!

Hortensio, dies ist typisch für seine mittelmäßige Intelligenz, versteht nur den Scheinsieg in der *bataille des esprits*. Die Schlussmetapher, »[...] place your hands below your husband's foot« – »[...] legt euren Männern die Hände unter die Füße«, ist so übertrieben, dass sie nicht ernst genommen werden darf. Das kollektive englische Sprach- und Kulturbewusstsein signalisiert vielmehr den ironischen Echo-Kontext »What you will have it named, even that it is« (IV/6, V. 22). – »Wie du es hören willst, so soll es sein«. Katherine gesteht mit diesen Worten ihre Liebe zu Petruccio zunächst privat und zum Schluss in aller Öffentlichkeit ein: »My hand is ready...« (V/2, V. 183). Der Subtext von Katherines Ermahnungen an die Witwe und ihre Schwester, ihres Bekenntnisses zum Ehemann klingt banal: »Love your husbands as I love Petruccio.« – »Liebt eure Männer so wie ich Petruccio«. Seine Bedeutung ist jedoch tiefgründiger.

Einerseits wollte und konnte Shakespeare unter Königin Elizabeth I Frauen nicht als Menschen zweiter Klasse darstellen, andererseits zwang ihn die Bühnenszensur, den Ort der Handlung nach Padua zu verlegen und kein offenes Emanzipationsstück zu schreiben.

Im Gegensatz zu den konventionellen, petrarkistisch orientierten Liebesintrigen der desillusionierenden Nebenhandlungen entsteht in der Haupthandlung die individuelle Reifung der Partner aus dem Kampf, den sie zunächst gegeneinander, dann aber gemeinsam gegen die traditionelle Ehekonvention führen. Katharina sendet ihrem Gatten mit der Rede eine Botschaft, die nur sie beide etwas angeht, und die

auch nur sie beide verstehen können.¹³ »Partly she is telling him that the civil war in her is over, and she will not fight her rescuer. Partly she is rejoicing in their new world.«¹⁴ – »Einerseits signalisiert sie ihm, daß sie ihren inneren Konflikt überwunden hat und sie ihren Befreier nicht weiter bekämpfen will. Andererseits genießt sie die neue Gemeinsamkeit.« Die Witwe, Bianca und Katherine »[...] do indeed exist in the aggressively paternalistic world of the play but they find ways to preserve their autonomy.«¹⁵ – »[...]leben wirklich in der aggressiv patriarchalischen Welt des Spiels, aber sie finden Möglichkeiten, ihre Selbständigkeit zu behalten«. Nur Kate gelingt es allerdings, aus einer aggressiven Unabhängigkeit, in welche die beiden anderen Frauen nach ihrer Heirat zurückfallen, zu einer auf Harmonie mit dem Partner bedachten Liebe zu reifen, die nur zum Schein unterwürfig ist. Die Schlussrede ist auch nicht nur ironisch, denn Katherine betont ganz ernst das Füreinander-Sorgen und Füreinander-Einstehen, welches, über die erotische Anziehungskraft hinaus, jene auf gegenseitiger Liebe basierende Harmonie der Partner begründet, die eine gute Ehe ausmacht.

Wenn wir die den elisabethanischen Zuschauern geläufige Falckenzähmungsmetapher vollends auswerten, hat Katherine ihren ersten Freiflug glänzend bestanden, denn sie kommt, im Gegensatz zu den beiden anderen Frauen, zu ihrem Herrn zurück. Darüber hinaus baut sie ein Vertrauensverhältnis zu Petruccio auf, das ihn als Mann weniger männlich als menschlich macht. Beide können nun als Team jagen.¹⁶ Shakespeare greift mit der Verbindung von materialistischer Vertragsheirat und romantischer Liebesheirat nach einem utopischen Ideal. Der aus vielen Konnotationen interpretierbare Subtext in *The Taming of the Shrew* erbringt den Nachweis, dass die Komödie keineswegs reaktionär frauenfeindlich endet, sondern ein getarntes Emanzipationstück ist, denn Petruccio heiratet keine gebrochene »Shrew«.

Das Protagonistenpaar wird »shrewd«, nicht nur Petruccio, weil er sich in eine »Shrew« verliebt hat, sondern weil er die beste Frau heiratet. Von der Selbstentdeckung ihrer Liebe im vierten Akt an ist auch Katherine »shrewd«, weil sie Petruccio durchschaut, lieb gewinnt und als gleichwertige Partnerin mitspielt. Ironischerweise wird auch Petruccio gezähmt. Shakespeare vermittelt uns Meta-Wissen, sogar durch

13. Carmen Brill *Das Problem der weiblichen Gehorsamspflicht in Shakespeares »The Taming of the Shrew«*, unveröffentlichte Examensarbeit (Kassel 2001), S. 76.

14. David Daniell: »The Good Marriage of Katherine and Petruccio«: *Shakespeare Survey* 37 (1984), S. 23-31, hier: S. 30.

15. Marta Gibinska: »Antithesis and Character. Women in Shakespeare's Comedies«, *Shakespeare Jahrbuch* 134 (1998), S. 82-96, hier: 88.

16. Brian Morris: »Introduction«: *The Taming of the Shrew*, The Arden Shakespeare, (London: Methuen, 1981), 1-149; 125-129.

die naiven Bediensteten Gremio und Tranio: »[...] he's a devil, a devil, a very fiend.« »[...] she's a devil, a devil, the devil's dam.« (III/3 V. 28-29) – »Ein Teufel ist er, Teufel, Satan selbst. Sie eine Teufelin, des Satans Mutter.« Petruccio muss sich als wahrer Teufel der Mutter des Teufels unterwerfen. Vielleicht merkte er zum Zeitpunkt seines Heiratsantrages bei Kates Vater noch nicht, dass er sich schon im zweiten Akt mit seinen eigenen Worten als »house-bound husband« entlarvt: »And where two raging fires meet together/ They do consume the thing that feeds their fury.« (II/1 V. 130-131) – »Und wo zwei wilde Feuer sich begegnen, verzehren sie, was ihre Flamme nährt.«

Die Rezeption und Forschung in Bezug auf Shakespeares *The Taming of the Shrew* ist zerstritten zwischen der hier aus dem Subtext interpretierten, versöhnlich-emanzipatorischen Konfliktlösung im Kampf der Geschlechter und einer feministischen Verdammung von Shakespeares Komödie als schändliche Dokumentation der Erniedrigung eines attraktiven weiblichen Charakters. Wortführer der vehementen Kritik an Shakespeares vermeintlichem Frauenbild war Shakespeares erfolgreichster Nachfolger auf der englischen Bühne, George Bernard Shaw. Sein Bild der Frau als Trägerin des evolutionären *élan vital* der LIFE FORCE¹⁷ ist eine Überordnung, die keine Gleichberechtigung oder gar Unterordnung duldet. Damit geißelt Shaw natürlich das viktorianische Patriarchat, denn als seine Vorlage gilt W.S. Gilberts Erfolgsstück *Pygmalion and Galatea* (1872), doch die Parallelen und Kontraste zu *The Taming of the Shrew* sind unübersehbar. Dem Fabier und Mitstreiter der Suffragetten erschienen die brutale Züchtung Katherines und ihre Argumentationsrhetorik für die Unterwerfung der Frau »Altogether disgusting to modern sensibility.«¹⁸ – »Absolut ekelierend für ein modernes Empfinden.«

Die Metamorphose vom unartikulierten Cockneymädchen zur Lady in Shaws *Pygmalion*¹⁹ erzählt Eliza Doolittles Aufstieg durch Bildung. Die Ironie liegt in der Notwendigkeit von »learning English as a foreign language in England«. Das Erlernen der Hochsprache »Standard English« verwandelt das Blumenmädchen zunächst in einen Automaten in neuen Kleidern. Eliza entfremdet sich von ihrem alten Ich, vorerst ohne eine neue Persönlichkeit zu werden. Professor Higgins ist ein autoritärer Lehrer, der gleichzeitig als Muttersöhnchen lächerlich gemacht wird. Für ihn existiert sie nur als Objekt einer Wette, die es

17. Vgl. Gerd Rohmann: »Shaws metabiologisches Testament in *Saint Joan*«, in: Kurt Otten/Gerd Rohmann (Hg.): *George Bernard Shaw*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 494-507.

18. *Saturday Review*, 6. November 1897; in: E. Wilson (Hg.): *Shaw on Shakespeare*, London: 1961, S. 198.

19. Bernard Shaw: *Pygmalion*. A Romance in Five Acts, London: Penguin 1967.

mit wissenschaftlichen Mitteln zu gewinnen gilt. Higgins ahnt zwar, dass bloße Spracherziehung (Wortschatz, Grammatik, Phonetik) nicht genügt ohne die Vermittlung von adäquaten Verhaltensformen und Bildungsinhalten. Diesen Teil der Aufgabe überlässt er aber Colonel Pickering.²⁰ Ironischerweise ist der Militär bedeutend humaner als der Linguist. Trotz seiner Drohungen und Beleidigungen spielt Higgins mit seiner Erziehung Elizas den Geburtshelfer ihrer Emanzipation. Aus der Auflehnung und ihrer Forderung, als Mensch geachtet zu werden, gewinnt Eliza ihre Selbständigkeit. Der komische Knoten wird gelöst, als Eliza dem Meister seine Pantoffeln nicht mehr bringt sondern nach ihm wirft, worauf Higgins die Fassung verliert (IV, 104) und Liza bemerkt: »[...] Ive won your bet for you, havnt I. [...] I dont matter [...].« – »Ich habe die Wette für Euch gewonnen. [...]. Aber ich bedeute nichts.«

Bevor Eliza ihrem Lehrer selbstbewusst entgegen kann, dass sie keine Angst mehr vor ihm hat, sehr gut ohne ihn zurechtkommt und Freddy heiraten wird, stellt der Professor überrascht fest: »[...] I said I'd make a woman of you; and I have. I like you like this.« (V, 138.) – »Ich versprach, eine Frau aus Dir zu machen, und das habe ich. So gefällt Du mir.«

Dies ist nicht die im Untertitel der Komödie angekündigte Romanze. Welch ein Verrat an Shaws Sozialismus und seiner pointierten Kritik am Klassencharakter der englischen Sprache und Gesellschaft ist dagegen Loewes populäres Musical *My Fair Lady*, in dem Eliza bekanntlich ihren Professor Higgins heiratet.

Gerd Rohmann

Gespenster

»Ihr Aussehen ist mir gleich einer dünnen Wolke, die man zu durchschauen glaubt, was wenigstens aber ich nicht kann.«¹ Als die 25-jährige Friederike Hauffe diese Worte im Auftrag ihres Arztes und Mentors Justinus Kerner niederschreibt, ist sie seit acht Jahren in mehr

20. Vgl. Heinz O. Zimmermann: »Die Frau als Erziehungsobjekt des Mannes. Der Pygmalionmythos und Shakespeares *The Taming of the Shrew*«, in: Dieter Schulz/Thomas Kullmann (Hg.): *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen. Heidelberger Symposium zum 70. Geburtstag von Kurt Otten* (Frankfurt: Peter Lang 1997), S. 79–98, 97.

1. Vgl. Justinus Kerner: *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere*, Leipzig: Cotta 1846 (4. Auflage), S. 302.