

Sich verzehren

Die metadramatische Funktion von Hass in Shakespeares
King Henry VI und *Othello*

SAMSON: Gregory, on my word, we'll not carry coals.
GREGORY: No, for then we should be colliers.
SAMSON: I mean, an we be in choler, we'll draw.
GREGORY: Ay, while you live, draw your neck out of collar.
SAMSON: I strike quickly being moved.
GREGORY: But thou art not quickly moved to strike.
SAMSON: A dog of the house of Montague moves me.
GREGORY: To move is to stir, and to be valiant is to stand;
therefore, if thou art moved, thou runn'st away.
SAMSON: A dog of that house shall move me to stand. I
will take the wall of any man or maid of Montague's. (Romeo and Juliet,
1.1.1–11)¹

Aus der alliterativen Verkettung von »coals«, »colliers«, »choler«, »collar« sowie den Metonymien zwischen »draw«, »strike«, »move« und »stand« entsteht im Eröffnungsdialog von Shakespeares *Romeo and Juliet* ein dichtes Geflecht an Tropen und Wortspielen, in dem eine Ebene des Buchstäblichen schnell aus den Augen gerät.² Mit bedrängender Geschwindigkeit geht diese spielerische und sprunghafte Semantik in einen Bereich der körperlichen Gewalt und Sexualität über, arbeitet zugleich aber mit den sozialen Hierarchien der Figuren.³ In Shakespeares Dramensprache verbinden Spott, Demütigung, Beleidigung oder Drohung, aber auch Verführung, Lockung und Witz die Produktion von Be-

- 1 William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare. Third Series. Hg. von René Weis, London 2012, S. 124–125. Verweise auf diese Quelle werden in der Folge mit Angaben zu Akt, Szene und Vers in Klammern im Fließtext vermerkt.
- 2 Vgl. Simon Palfrey: *Doing Shakespeare*, London 2011, S. 19 f.; William Empson: *Seven Types of Ambiguity*, London 1949, S. 19 f.
- 3 Zur Rolle physischer und sexualisierter Gewalt in Shakespeares Dramen vgl. u. a. R. A. Foakes: *Shakespeare and Violence*, Cambridge 2003; Alexander Leggatt: *Shakespeare's Tragedies. Violation and Identity*, Cambridge 2005.

deutung mit Auseinandersetzungen innerhalb sozialer Konkurrenzsituationen.⁴ Im Sprechen werden Machtverhältnisse erprobt, etabliert oder behauptet, ebenso aber verspottet und unterwandert. Umgekehrt verwickeln sich sozial, epistemisch oder rhetorisch unterlegene Figuren mitunter in Tropen, Konnotationen oder Polysemien, deren Bedeutung sie missverstehen oder nicht überblicken. Das Spielerische der Dramensprache ist unauflöslich in Machtkämpfe und entweder offene oder verborgene Feindschaften eingebunden.⁵

Wie *Romeo and Juliet* verdeutlicht, geht dieses antagonistische Element mit einer Skala an Emotionen einher, an deren negativem Endpunkt der Hass steht. Eingeleitet durch Samsons Verweis auf seinen »choler«, tritt dieser bereits im ersten Auftritt zutage, wenn die Mitglieder der Capulets und Montagues aufeinandertreffen und dem im Prolog genannten »ancient grudge« (*Romeo and Juliet*, Prologue 3) eine unmittelbare Präsenz verleihen. Als der hinzugeeilte Benvolio versucht, den inzwischen ausgebrochenen Kampf zu beruhigen, reagiert Tybalt auf das Schlichtungsangebot nur mit offener Verachtung: »What, drawn, and talk of peace? I hate the word / As I hate hell, all Montagues, and thee. / Have at thee, coward!« (*Romeo and Juliet*, I. I. 68–70).

Dieser Charakter des Unversöhnlichen, der die Feindschaft zwischen den beiden Herrschaftshäusern in *Romeo and Juliet* bestimmt und die notwendige Vorbedingung für den weiteren Verlauf der Tragödie bildet, wird auch in zeitgenössischen Bestimmungen der Emotionen hervorgehoben. Philosophische, medizinische und rhetorische Diskussionen um 1600 definieren Hass oft durch eine spezifische Zeitlichkeit. Im Falle der Wut kommt es zu einer unmittelbaren, zeitlich plötzlichen, wohl aber begrenzten Artikulation der eigenen Erregung, wie sie Emblematisierung und Humoralpathologie im Bild der rasch auflodernden Flamme darstellen.⁶ Robert Burton beschreibt »anger« in *The Anatomy of Melancholy* (1621) als »a perturbation, which carries the spirits outwards, preparing the body to melancholy, and madness itself: *Ira furor brevis est* [anger is a short

4 Vgl. Nathalie Vienne-Guerrin: *The Anatomy of Insults in Shakespeare's World*, London 2022; Thomas Conley: *Toward a Rhetoric of Insult*, Chicago 2010, S. 50 f.; Kenneth Gross: *Slander and Skepticism in Othello*, in: *English Literary History* 56.4, 1989, S. 819–852, S. 821.

5 Vgl. Lynne Magnusson: *Shakespeare's Language and the Rhetoric of War*, in: David Loewenstein und Paul Stevens (Hg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare and War*, Cambridge 2021, S. 145–166.

6 Zur Rolle der Wut vgl. Gail Kern Paster: *Instrumentalizing Anger. Warfare and Disposition in the Henriad*, in: *The Cambridge Companion to Shakespeare and War*, hg. von Paul Stevens, Cambridge 2021, S. 111–127; Gail Kern Paster: *Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago 2004, besonders das Kapitel »Roasted in Wrath and Fire. The Ecology of the Passions in *Hamlet* and *Othello*«; Gwynne Kennedy: *Anger. Titus Andronicus, Timon of Athens*, in: *Shakespeare and Emotion*, hg. von Katherine A. Craik, Cambridge 2020, S. 253–263.

madness]; and as *Piccolomineus* accounts it, one of the most violent passions.«⁷ Wut, so zeigt Burton im Anschluss an Senecas *De ira* und eine Vielzahl von zitierten und referierten Quellen, lässt sich nur schlecht verbergen. Sie will nach außen, folgt der Logik eines Anfalls, in dem das Subjekt seine Kontrolle über sich verliert, ist zeitlich aber begrenzt.⁸

Hass wird in Burtons *Anatomy* demgegenüber mit einem langfristigen Zeit-horizont verbunden, der keinen zeitlichen Endpunkt aufweist:

*Hatred stirs up contention, (Prov. 10. 12), and they break out at last into immortal enmity, into virulency, and more than Vatinian hate and rage; they persecute each other, their friends, followers, and all their posterity, with bitter taunts, hostile wars, scurrile invectives, libels, calumnies, fire, sword, and the like, and will not be reconciled. Witness that Guelph and Ghibelline faction in Italy; that of the Adorni and Fragosi in Genoa; [...] York and Lancaster in England; yea, this passion so rageth many times, that it subverts not men only, and families, but even populous Cities [...].*⁹

Die Stelle entwirft das Bild einer hasserfüllten Feindschaft, die keinen zukünftigen Punkt der Versöhnung, keinen Ausgleich vorsieht und sich in diesem Zuge, die zeitliche mit einer räumlichen Dimension verschränkend, auf ein Netzwerk von Figuren ausdehnt. So erweitert sich der Hass in Burtons Beschreibung nicht allein von den Feinden auf deren Gefährten und ganze Städte, sondern selbst auf diejenigen, die noch gar nicht Teil der Gegenwart sind: die Nachgeborenen (»their posterity«).

Während Burton vor den verheerenden Folgen feindlicher Emotionen in persönlichen oder politischen Zusammenhängen eindringlich warnt, zeigt sich in Shakespeares Dramen ein genau umgekehrtes Bild. Sowohl in den Tragödien und historischen Stücken als auch in den Komödien findet sich eine Vielzahl an sehr unterschiedlichen Figuren, die ihre Motivation und Sprache aus Verachtung, Missgunst und Feindschaft schöpfen: Richard Gloucester und Margaret of Anjou, Iago und Othello, die Familien Capulet und Montague, Shylock und Antonio, Don John, Timon of Athens, Coriolanus. Anstatt diese Ebene in

7 Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, London 2021, S. 266.

8 Zur Bedeutung von Senecas *De ira* für Shakespeare vgl. das Kapitel »A Brain that Leads my Use of Anger: Choler and the Politics of Spatial Production« in Bridget Escolme: *Emotional Excess on the Shakespearean Stage. Passion's Slaves*, London 2014. Ähnlich wie bei Seneca wurde die Wut in der Forschung mitunter als exemplarische Erscheinungsform von Emotionalität schlechthin gesehen. Lily Bess Campbell: *Shakespeare's Tragic Heroes. Slaves of Passion*, Cambridge 1930, S. 182: »[Anger] is the most pernicious, the most destructive of passions; it has in it indeed something of the essence of all passions.«

9 Burton (Anm. 7), S. 265 f.

den Hintergrund zu stellen, ist es gerade deren gezielte Ausstellung, aus der Shakespeares Sprache an ästhetischer Intensität gewinnt.¹⁰

Diese Dominanz feindlicher Emotionen bildet sich in der Forschung nur bedingt ab. Schon lange vor dem *Affective Turn* wurde die besondere Rolle einzelner Emotionen in Shakespeares dramatischem Werk berücksichtigt und aus einer kultur- und wissensgeschichtlichen Perspektive im Kontext der elisabethanischen Humoralpathologie und Temperamentenlehre eingeordnet.¹¹ Einzelne Stücke wurden wiederholt als Auseinandersetzungen mit Emotionen in ihrer historisch spezifischen Bedeutung eingeordnet;¹² als Versuchsaufbauten, in denen der Verlauf sowie die Bedingungen und Konsequenzen einzelner Emotionen umfassend ausbuchstabiert werden: beispielsweise die Angst in *Macbeth*, die Eifersucht in *Othello*, die Trauer in *Hamlet*.¹³ Ungeachtet dessen ist die spezifische Rolle von Hass – als eine langfristige Einstellung, die gezielt auf die soziale und körperliche Vernichtung eines Feindes hindrängt – kaum systematisch untersucht oder in einen übergreifenden literaturgeschichtlichen Kontext gerückt worden.¹⁴ Allein Peter Kishore Saval und Stephen Greenblatt haben

10 Ein Grund für diese Häufung ist auch der Einfluss von Ovids *Metamorphosen* sowie von Senecas Rache-Tragödien wie *Medea*, *Thyestes* und *Hercules Furens*. Zur Bedeutung von Ovid und Seneca für Shakespeare vgl. Jonathan Bate: *How the Classics Made Shakespeare*, Princeton/Oxford 2019; Charles Martindale (Hg.): *Shakespeare and the Classics*, Cambridge 2004; Robert S. Miola: *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*, Oxford 1992 sowie bereits Frank Laurence Lucas: *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge 1922. In der Forschung zu Seneca wurden insbesondere die Darstellung und sprachliche Inszenierung von Gewalt behandelt. Vgl. Maria Backhaus: *Mord(s)bilder – Aufzählungen von Gewalt bei Seneca und Lucan*, Berlin/Boston 2019; Antje Wessels: *Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt. Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien*, Heidelberg 2014. Zur Rolle von Emotionen in Senecas Tragödien vgl. Alessandro Schiesaro: *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.

11 Vgl. etwa Richard Meek, Erin Sullivan (Hg.): *The Renaissance of Emotion. Understanding Affect in Shakespeare and His Contemporaries*, Manchester 2015; Gail Paster Kern (Hg.): *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*, Philadelphia 2004; Gail Paster Kern: *Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago 2004; Katherine Rowe: *Minds in Company. Shakespearean Tragic Emotions*, in: *A Companion to Shakespeare's Works*, Volume I: *The Tragedies*, hg. von Richard Dutton und Jean E. Howard, Malden 2003, S. 47–72; Campbell (Anm. 8).

12 Vgl. Toria Johnson: *Pity and Identity in the Age of Shakespeare*, Cambridge 2021, S. 24.

13 So etwa schon die Kapitelzuordnung in Campbell (Anm. 8).

14 Vgl. Katharine A. Craik (Hg.): *Shakespeare and Emotion*, Cambridge 2020. Obwohl die Beiträge dieses Bandes die Emotionen Angst, Trauer, Sympathie, Scham, Wut, Stolz, Glück, Liebe, Nostalgie, Verwunderung und Verwirrung behandeln, wird die Rolle von Hass in Shakespeares Dramen nicht thematisiert.

eine produktive Funktion von Hass für Shakespeares Figuren hervorgehoben.¹⁵ In einer Erweiterung dieser Ansätze arbeitet mein Beitrag an *King Henry VI* und *Othello* eine poetologische Bedeutung von Hass heraus. In Bezug auf Richard in *King Henry VI* geht es mir um die Ausbildung einer Figur des Intriganten, der seinen Hass durch äußere Verstellung verbirgt und dadurch zu einem Schauspieler innerhalb des Stücks wird. In *Othello* tritt diese metadramatische Ebene in Gestalt von Iago völlig ins Zentrum des Stücks.¹⁶ Hass ist nicht allein konstitutiv für Iagos eigene Rolle, sondern bestimmt in seiner Langfristigkeit die Tragödie insgesamt.

1. Richards Hass

Zu Beginn seiner Karriere in London, in den Jahren 1590 bis 1592, schreibt Shakespeare an den drei Teilen von *King Henry VI*.¹⁷ Zusammen mit *Richard III* bildet die Reihe eine Tetralogie, die sich auf den historischen Verlauf der *Rose Wars* bezieht: den englischen Erbfolge- und Bürgerkrieg in der Mitte und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwischen den rivalisierenden Adelshäusern York und Lancaster.¹⁸ Shakespeare verdichtet diese sich über ein halbes Jahrhundert erstreckende Gewaltgeschichte von Bürgerkriegen und politischen Auseinandersetzungen um die englische Krone auf ein komplexes Netzwerk von Figuren der beiden Adelsgeschlechter. Diese frühe Werkphase, lange Zeit von der Kritik eher vernachlässigt, ist damit nicht allein durch ein Interesse an der politischen Geschichte Englands bestimmt; sie ist ganz wesentlich eine litera-

- 15 Vgl. Peter Kishore Saval: *Shakespeare in Hate. Emotions, Passions, Selfhood*, New York/London 2016; Stephen Greenblatt: *Tyrant. Shakespeare on Politics*, London 2019 sowie besonders das Kapitel »The Limits of Hatred« in Stephen Greenblatt: *Shakespeare's Freedom*, Chicago/London 2010. Greenblatt konzentriert sich dabei insbesondere auf die Frage, inwieweit Verachtung und Hass in Shakespeares Dramen auf politische und gesellschaftliche Probleme der US-amerikanischen Gegenwart übertragen werden können.
- 16 Darunter verstehe ich mit N. W. Slater ein »theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices for comic and occasionally pathetic effect.« N. W. Slater: *Amphitruo, Bacchae, and 'metatheatre'*, in: *Lexis* 5–6, 1990, S. 101–125; hier S. 130 f. Zur sehr breiten Diskussion des Begriffs vgl. etwa Chiara Thumiger: *On Ancient and Modern (Meta)Theatres: Definitions and Practices*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 63, 2009, S. 9–58.
- 17 Zur Entstehungsgeschichte von *King Henry VI* sowie Fragen der Autorschaft und Entstehungsabfolge der drei Teile vgl. Lily Bess Campbell: *Shakespeare's Histories. Mirrors of Elizabethan Policy*, London 1958, S. 120 f.
- 18 Für einen historischen Überblick der *Rose Wars* vgl. Michael Hicks: *The Wars of the Roses*, New Haven/London 2012; Charles Ross: *The Wars of the Roses*, London 1976.

rische Auseinandersetzung mit einschneidenden Gewalt- und Kriegserfahrungen, die ein historisches Bewusstsein der englischen Renaissance initiieren, zugleich aber die Erfahrungen der Gegenwart und die Angst vor einer neuen Phase politischer Instabilität in der Endphase von Elisabeths Herrschaft prägen.¹⁹

Diese Konstellation aufgreifend, beginnt der erste Teil von *King Henry VI* mit dem Ausgangspunkt der *Rose Wars*, der Phase des Interregnums nach dem Tod von King Henry V, der zu Lebzeiten mit einem entschlossenen Feldzug Frankreich besiegt und zu Teilen besetzt hatte. Dessen junger und naiver Thronnachfolger sieht sich einem doppelten Problem gegenüber: im Außen dem wider erstarkenden Feind Frankreich, im Innern einer politischen Elite, die zunehmend in feindliche Parteien zerfällt und eigene Interessen verfolgt. Ausgangspunkt für diesen Zerfall ist eine im Stück nicht näher erläuterte Rechtsfrage im zweiten Akt des ersten Teils zwischen dem Duke of Somerset und Richard Plantagenet, dem späteren Duke of York, die sich unvermittelt zuspitzt. Zentrales Requisit ist dabei ein Rosenbusch, an dem die beiden beim Gang durch einen Garten vorüberkommen und dessen rote und weiße Blüten eine Aufteilung der anwesenden Adligen in zwei Gruppen ermöglichen. Schnell entwickelt sich ein wechselseitiger, sich in seiner Intensität steigernder Austausch von Beleidigungen und Drohungen, in dessen Verlauf sich zwei Konfliktparteien bilden, die im ersten Teil der Trilogie einen verborgenen, ab dem zweiten Teil offenen Kampf um die mit Henry nur schwach besetzte Krone führen. Gleichursprünglich mit dieser Feindschaft ist die Entstehung von Richards Hass, der eine Festlegung auf die Zukunft beinhaltet und dadurch proleptisch auf die folgenden Verwicklungen der drei Teile verweist:

SOMERSET: Ah, thou shalt find us ready for thee still,

And know us by these colours for thy foes;

For these my friends, in spite of thee, shall wear.

RICHARD: And by my soul, this pale and angry rose,

As cognizance of my blood-drinking hate,

Will I for ever, and faction wear

Until it wither with me to my grave

Or flourish to the height of my degree. (1 King Henry VI, 2. 4. 104–III)²⁰

19 Eine Diskussion des Stücks mit Bezug auf die politischen Konflikte in der Spätphase der elisabethanischen Herrschaft gibt Peter Lake: *How Shakespeare Put Politics on the Stage. Power and Succession in the History Plays*, New Haven 2017, S. 139 f.

20 William Shakespeare: *King Henry VI. Part 1. The Arden Shakespeare. Third Series*. Hg. von Edward Burns, London 2000, S. 185. Verweise auf diese Quelle werden in der Folge mit Angaben zu Akt, Szene und Vers in Klammern im Fließtext vermerkt.

Die Szene bildet den Ausgangspunkt für den Angriff auf die politische und gesellschaftliche Ordnung, die sich in den drei Stücken entfaltet. Diese sich zusehends steigende Gewaltgeschichte verläuft in einer extensiven Bewegung über persönliche Feindschaften, Intrigen, politische Morde, einen angezettelten Volksaufstand hin zu einer Situation, in der die Integrität politischer Macht und Souveränität völlig fragil geworden ist und schließlich durch den Ausbruch eines das ganze Land erfassenden Bürgerkrieges zu einer reinen Frage der Gewalt wird.

Zugleich entsteht in diesem Machtvakuum der Spielraum für eine dramatische Figur, die sowohl für die Trilogie als auch spätere Stücke relevant bleibt: der von Hass auf seine Gegner erfasste Intrigant, der sich mit Mitteln der Täuschung und Manipulation an die Macht kämpft.²¹ In den ersten zwei Teilen ist dies zunächst Richard Plantagenet, Duke of York, der sich als Widersacher des Duke of Somerset und von King Henry positioniert. Hass erscheint in diesem Zusammenhang zunächst als eine Emotion, die sich nach außen hinter einer täuschenden Oberfläche verbirgt und dadurch einen langfristigen Zeithorizont der Intrige eröffnet. Dramatische Entsprechung dieser Trennung zwischen Innenleben und äußerer Erscheinung ist der Monolog, etwa in der ersten Szene des zweiten Teils, an deren Ende Richard seine eigene Rolle entwirft:²²

Then, York, be still awhile, till time do serve.
 Watch thou and wake, when others be asleep,
 To pry into the secrets of the state;
 Till Henry, surfeiting in joys of love
 With his new bride and England's dear-bought Queen,
 And Humphrey with the peers be fallen at jars.
 Then will I raise aloft the milk-white rose,
 With whose sweet smell the air shall be perfumed,
 And in my standard bear the arms of York,
 To grapple with the house of Lancaster;
 And force perforce I'll make him yield the crown,
 Whose bookish rule hath pull'd fair England down. *Exit* (2 King Henry, VI
 1. 1. 245–256)

- 21 Zu dieser emotionalen Selbstkontrolle vgl. auch Rowe (Anm. 11), S. 47: »Surprisingly, the figure of the tyrant is not always the man overruled by emotions, but the man who – as in the case of Macbeth – transforms himself perversely into someone who can no longer be moved by or move others.«
- 22 Zur Beziehung zwischen Monolog und der Figur des Tyrannen vgl. Anthony D. Cousins/Daniel Derrin: Introduction, in: Shakespeare and the Soliloquy in Early Modern English Drama, hg. von Anthony D. Cousins und Daniel Derrin, Cambridge 2018, S. 1–14, hier S. 13.

Den Blick auf langfristige Ziele gerichtet, wird Hass für Richard zu einem Initial des Schauspiels und steht dadurch zugleich dem Bild einer Emotion entgegen, die sich unmittelbar im Geschehen des Körpers, in dessen Mimik und Gestik veranschaulicht.

Eine ernsthafte Gegenspielerin dieser Figur zeigt sich erst in der Französin Margaret of Anjou, »England's dear-bought queen«, die Henry zu Beginn des zweiten Teils heiratet und die, komplementär zu Richard, alle Mittel nutzt, um aus ihrer Position ein Maximum an politischer Macht und Einflussnahme zu erlangen. Beide treffen aufeinander, nachdem zu Beginn des dritten Teils der zunehmend isolierte und von allen Seiten bedrängte Henry seinen eigenen Kopf aus der Schlinge zu ziehen versucht, indem er das Vorrecht auf den Thron von seinem Sohn auf den von York überträgt. Spätestens an diesem Punkt schlägt die Ebene der Latenz und Täuschung zwischen Richard und Margaret in einen offenen Hass um. Margaret sammelt eine eigene Armee um sich, mit der sie York schließlich stellt und ergreift. Bevor sie ihn am Ende der Szene, die den ersten Akt des dritten Teils beschließt, gemeinsam mit Northumberland ersticht und anschließend köpfen lässt, zeigt sich an ihrem Handeln und Sprechen eine elaborierte Grausamkeit. Deutlich wird dabei zum einen eine hasserfüllte Sprache, die ihren Zweck in sich selbst zu haben scheint.²³ Zum anderen zeigt sich eine poetologische Dimension, insofern die Szene in einer selbstreferenziellen Geste auf die theatrale Situation von Beobachtung und Zuschauen verweist.²⁴

Um York und seine Thronambitionen zu verhöhnen, lässt Margaret ihn zunächst auf einem kleinen Hügel fesseln, wo sie ihm vom Mord an seinem Sohn Rutland durch ihren Handlanger Clifford berichtet. Die damit eingeleitete Hinrichtung geht also einher mit einer Demütigung und psychologischen Folter, fragt zugleich aber nach der Darstellung und Inszenierung von Leid und Gewalt auf der Bühne:

Look, York, I stained this napkin with the blood
That valiant Clifford with his rapier's point
Made issue from the bosom of the boy;
And if thine eyes can water for his death,
I give thee this to dry thy cheeks withal.
Alas, poor York, but that I hate thee deadly
I should lament thy miserable state.
I prithee, grieve, to make me merry, York. (3 King Henry VI, 1. 4. 80–86)

23 Karl Heinz Bohrer verweist mit Blick auf diese Stelle auf die spezifische Literarizität der Hass-Rede bei Shakespeare, die dadurch über den historischen Bezug des Stücks hinausgeht: Karl Heinz Bohrer: Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt, Berlin 2019, S. 89 f.

24 Zu dieser Selbstreferenzialität vgl. die Anm. 16.

Grausamkeit gewinnt diese Szene unter anderem dadurch, dass sie einen Kontakt zwischen Körperbereichen und Bedeutungsebenen herstellt, die getrennt voneinander sind oder sein sollten: das mit dem getrocknetem Blut des Sohnes getränkte Taschentuch, das in der Geste des Trostes dargeboten wird, um die Tränen des Vaters zu trocknen; die ausgewählte Höflichkeit, in der Margarets »tödlicher Hass« Gestalt findet. Ihren Gegner verhöhnend, nimmt diese Verachtung eine Eigendynamik an, die über eine funktionale Rolle innerhalb einer kühlen Machtpolitik hinausweist und selbstzweckhaft wird.

Bestärkt wird diese Feindschaft durch die unmittelbare Vorgeschichte, auf die Margaret verweist, nämlich Akt 1, Szene 3, in der der »wackere« Clifford Yorks Sohn Rutland tötet. Rutland versucht seinen Angreifer durch zwei Strategien von seinem mörderischen Ansinnen abzubringen: dem sachlich richtigem Argument, dass er selbst ihm keinerlei Schaden zugefügt habe – »I never did thee harm: why wilt thou slay me?« (3 King Henry VI, 1. 3. 38) – und der schlichten, direkt an den Gegenüber gerichteten Bitte um Mitleid: »To thee I pray: sweet Clifford, pity me!« (3 King Henry VI, 1. 3. 36) Beides verfängt nicht, denn Cliffords Rache richtet sich weder auf einzelne Personen noch auf deren Handlungen: »In vain thou speak'st, poor boy; my father's blood / Hath stopped the passage where thy words should enter.« (3 King Henry VI, 1. 3. 21–22) Rutlands Bitten stehen also unter einer falschen Voraussetzung. So wie sich Tybalts Hass in *Romeo and Juliet* auf »all Montagues« richtet, geht es Clifford vor dem Hintergrund des Mordes an seinem Vater um die vollständige Auslöschung einer feindlichen Gruppe, »the house of York«. Indem sich dieser Wunsch nach einer vollständigen Vernichtung auf die Toten und die Nachfahren erstreckt, übersteigt er jegliches Maß:

No, if I digg'd up thy forefathers' graves
 And hung their rotten coffins up in chains,
 It could not slake mine ire, nor ease my heart.
 The sight of any of the house of York
 Is as a fury to torment my soul;
 And till I root out their accursed line
 And leave not one alive, I live in hell. (3 King Henry VI, 1. 3. 27–33)

Margarets exzessive Grausamkeit entspricht dieser Maßlosigkeit einer vollumfänglichen Vernichtung des Feindes. Beide kennen kein Mitleid in ihrem Handeln.

Vor diesem Hintergrund nimmt die Szene zwischen Margaret und York eine mehrschichtige Bedeutung an. Zum einen verweist sie auf zeitgenössische poetologische Diskussionen der Tragödie und gewinnt dadurch eine metatheatrale Ebene. Zum anderen bildet sie eine Parodie der biblischen Kreuzigungs-

szene. Erstens bildet der Maulwurfshügel eine kleine Bühne der Demütigung. So spielt die Ausstellung und Herabwürdigung von Yorks Körper, die Verhöhnung seiner politischen Ambitionen sowie die ironisch zitierte Begrifflichkeit der Klage in »lament«, »miserable« und »grieve« auf zeitgenössische poetologische Erläuterungen der Tragödie über den Begriff des Mitleids an, wie beispielsweise an Sir Philip Sidneys *An Apology for Poetry* (1595) deutlich wird:²⁵

the right use of Comedy will (I think) by nobody be blamed, and much less [...] the high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded[.]²⁶

Diese Tragödiendefinition über den Bezug auf »the affects of admiration and commiseration« wird innerhalb des Stücks aufgegriffen. Umberland, der dem Spektakel des gefesselten Yorks ebenfalls beiwohnt, ohne direkt in die Handlungen involviert zu sein, setzt die theatrale Sinnebene fort, indem er mit einer emotionalen und unmittelbar körperlichen Reaktion des Mitleids reagiert, der er sich nicht oder nur mit Mühe entziehen kann: »UMBERLAND, aside: Beshrew me, but his passions moves me so / That hardly can I check my eyes from tears.« (3 King Henry VI, 1. 4. 150–151) Umberland nimmt damit die Rolle des Zuschauers ein, in dessen Reaktion sich Yorks durch den Bericht über den Mord an seinem Sohn ausgelösten Tränen wiederholen. Es handelt sich um eine Szene, in der nicht allein die Zurschaustellung von Hass und Verachtung beobachtbar wird, sondern zusätzlich eine emotionale Reaktion gegenüber deren Opfer. In Umberlands spontaner körperlichen Reaktion deutet sich eine affektive Verbindung an, (»his passions moves me so«) die zugleich das Verhältnis von Spiel und Publikum betrifft.²⁷

Innerhalb dieser Konfiguration erschöpft sich die Funktion von Umberland indes darin, die Möglichkeit einer Reaktion zu zitieren, die innerhalb des Dramas genau nicht aufgegriffen wird. Anstatt mit »pity« oder »commiseration« zu antworten, führen Cliffords und Margarets Hass genau umgekehrt dazu, dass das Leid ihres Widerparts entweder mit Desinteresse oder mit einer

25 Dass ein Verständnis von Shakespeares Tragödienform unter Bezug auf Aristoteles' Katharsis-Modell einen Anachronismus darstellt, wurde in der Shakespeare-Forschung verschiedentlich betont. Vgl. Janette Dillon: *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*, Cambridge 2007, S. 12.

26 Sir Philip Sidney: *An Apology for Poetry*. 3rd edition, hg. von G. Shepherd und R. W. Maslen, Manchester 2002, S. 98.

27 Vgl. Johnson (Anm. 12), S. 8.

ausgelassenen Freude verbunden wird, die sich spontan im Singen und Tanzen Ausdruck verleiht:

Stamp, rave and fret, that I may sing and dance.
 Thou wouldst be fee'd, I see, to make me sport:
 York cannot speak unless he wear a crown.
 A crown for York, and, lords, bow low to him.
 Hold you his hands whilst I do set it on.
 Ay, marry, sir, now looks he like a king.
 [...]
 But how is that great Plantagenet
 Is crowned so soon and broke his solemn oath?
 [...]
 O, 'tis a fault too too unpardonable.
 Off with the crown, and with the crown, his head,
 And whilst we breathe take time to do him dead! (3 King Henry VI,
 1. 4. 91–108)

Anstatt auf die Erzeugung von Mitleid, zielt die Szene also auf eine Ästhetisierung von Hass und eine Verspottung des Gequälten ab.

Zweitens bildet Margarets Verachtung eine Parodie oder invertierte Version der Kreuzigungsszene, vollzieht also eine Umkehrung und Verspottung von Jesus Leiden und, damit verbunden, der Königswürde.²⁸ Deutet der Maulwurfshügel auf Golgatha, das Aufsetzen der Papier- auf das der Dornenkrone, so ähnelt das dargebotene »napkin« dem Schweißstuch Veronikas, mit dem sie Jesus auf seinem Weg nach Golgatha Schweiß und Blut vom Gesicht wischt. All diese Komponenten und Sinnebenen geraten durch Margarets Freudentanz in den Zusammenhang einer spottenden Verachtung. Ihr »tödlicher Hass« führt demnach zu einer gleich doppelten Verkehrung zweier Textstellen, die eine Sinngebung von menschlichem Leid aushandeln, und verkehrt sie, symbolisiert durch die Krone aus Papier, zu einer Szene des grausamen Witzes und Spottes.²⁹ Die mit einem umständlichen Zeremoniell durchgeführte Krönung

28 Vgl. Jones Emrys: *The Origins of Shakespeare*, Oxford 1977, S. 179 f.

29 Vgl. *The Great Bible*, London 1540, Matthäus 28–32: »Then the soudeours of the debite toke Iesus in the comen hall, and gathered vnto him al the company. And they stripped him, and put on him a purpill robe, and platted a croune of thornes and put vpon his heed, and a rede in his ryght hande: and bowed the knee before him: & mocked him, saying: hayle, kyng of the Iewes: and whan they had spytt vpon him, they toke the rede, and smote him on the heed. And after that they had mocked him, they toke the roabe of him agayne, and put hys awne rayment on him, & led him away to crucifye him.«

steht dadurch in einem auffälligen Missverhältnis zur kursorisch abgewickelten Hinrichtung, die zugleich auf einen finalen *pun* nicht verzichtet: »Off with his head, and set it on York gates, / So York may overlook the town of York.« (3 King Henry VI, 1. 4. 179–180)

Im Zusammenhang der *King Henry VI*-Trilogie entsteht damit ein mehrschichtiges Bild von Hass, das zugleich eine selbstreferenzielle Ebene aufweist. Beide Richard-Figuren bilden im Laufe der Dramen einen Hass gegen ihre Kontrahenten aus, der konstitutiv für ihre eigene Identität und Rolle ist. Sofern ihre langfristigen politischen Ambitionen eng an Techniken der Verstellung und Manipulation gebunden sind, resultiert dies in einem schauspielenden Schauspieler. Reflektiert wird diese Figur im Monolog, in dem sie als völlig isolierte Instanz auftritt, die durch die Erzeugung eines falschen Scheins das gesamte übrige Geschehen zu kontrollieren versucht und in diesem Zuge auf das Schauspiel insgesamt verweist. Von diesem Punkt der persönlichen Feindschaft ausgehend, zeigt der Hass indes eine Tendenz, sich von einzelnen Beziehungen oder konkreten Ereignissen zunehmend abzulösen und zu verselbstständigen. Cliffords Gewalt gegenüber dem jungen Rutland sowie Margarets Grausamkeit gegenüber York sind Stationen eines Netzwerks von Hassbeziehungen, das sich zu einer eigenständigen und stabilen sozialen Ontologie der Feindschaft verfestigt.

2. Iagos Hass

Diese selbstreflexive und gattungspoetologische Bedeutung von Hass setzt sich in späteren Dramen Shakespeares fort und zeigt sich insbesondere in *Othello*, das wie *Henry VI* vor dem Hintergrund eines Kriegs angesiedelt ist. Werden Shakespeares Dramen als Auseinandersetzungen mit einzelnen Emotionen gelesen, so gilt *Othello* gemeinhin als Stück, das sich der Eifersucht zuwendet.³⁰ Bereits Lily Bess Campbell ordnete es als »A Tragedy of Jealousy« ein, die durch Othellos sich allmählich steigernden Verdacht gegenüber Desdemona und Cassio bestimmt ist.³¹ Wenngleich diese Konzentration auf Othellos Eifersucht einen zentralen Komplex herausgreift, der letztlich in der Katastrophe des Stücks mündet, lenkt sie den Blick von der Figur ab, die den Verdacht initiiert und steuert: Iago. Dieser ist seinerseits von einer Reihe von feindlichen Emo-

30 Vgl. Werner Gundersheimer: »The Green-Eyed Monster«: Renaissance Conceptions of Jealousy, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 137.3, 1993, S. 321–331; Achim Geisenhanslüke: Ein hässliches Gefühl? Zur Geschichte der Eifersucht in der Psychoanalyse und der Literatur, in: *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 74.9, 2020, S. 687–711.

31 Campbell (Anm. 8), S. 148.

tionen bestimmt, in deren Zentrum ein unversöhnlicher, zugleich aber geheimer und dadurch einseitiger Hass gegenüber Othello steht. Wie ich im Folgenden erläutere, ist dieser Hass nicht allein konstitutiv für die Rolle Iagos, sondern vermittelt dessen zugleich die zentrale Bedingung des Stücks.

Im ersten Dialog des Dramas wird Iago als Instanz eingeführt, die sich durch ihren Hass gegenüber einer zweiten, an diesem Punkt noch nicht namentlich genannten Figur auszeichnet: »RODERIGO: Thou told'st me / Thou didst hold him in thy hate. / IAGO: Despise me / If I do not.«³² (Othello, 1.1.5–6) Eine Vergangenheit und Geschichte gewinnt Iago zum ersten Mal über diese Zuschreibung, die durch den Wechsel von »didst« zu »do« zugleich auf die Gegenwart übertragen wird. Von der ersten Szene an tritt Iago dadurch als eine Figur auf, die in ihrem Denken und Fühlen auf ein anderes Subjekt ausgerichtet ist. Bevor der Name desjenigen gefallen ist, auf den sich diese Einstellung bezieht, ist die grundlegende Struktur der Tragödie etabliert: die einseitige Feindschaft zwischen Iago und der Leerstelle »him«, die später mit dem Namen »Othello« versehen wird.

Dadurch deutet sich bereits im Eröffnungsdialog ein Widerspruch an, der sich durch das Stück hinweg fortsetzt. Iago stilisiert sich gegenüber Roderigo als subalternen Akteur, der die sozialen Hierarchien der venezianischen Gesellschaft zu seinem eigenen Vorteil zu nutzen weiß und sein Schicksal in die Hand nimmt:

Others there are
Who, trimmed in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them and when they have lined
their coats,
Do themselves homage: these fellows have some soul
And such a one do I profess myself. (Othello, 1. 1. 48–54)

Diese Gegenüberstellung zwischen Eigeninteresse und äußeren »shows of love« steht in Kontinuität zu dem »sign of love«, das Richard in *King Henry VI* als täuschende Hülle gegenüber seinen Feinden entwirft und bildet darüber hinaus ein Leitmotiv für Iagos Selbstkonzeption. Wie im Dialog mit Roderigo vor Brabantios Haus deutlich wird, geht die Produktion von täuschenden Zeichen und dadurch zugleich der gesamte Verlauf der Intrige unmittelbar aus Iagos

32 William Shakespeare: Othello. The Arden Shakespeare. Revised Edition. Hg. von E. A. J. Honigmann, London 2016. Verweise auf diese Quelle werden in der Folge mit Angaben zu Akt, Szene und Vers in Klammern im Fließtext vermerkt.

Hass hervor, den er nicht nach außen zeigen kann, ohne seine Pläne zugleich zu zerstören:

Though I do hate him as I do hell-pains,
Yet for necessity of present life,
I must show out a flag and sign of love,
Which is indeed but sign. (Othello, 1.1.152–155)

Ist der Hass die einzige Eigenschaft, die nicht Resultat einer Verstellung ist, fungiert er zugleich als zentraler Motor für die Produktion und Deutung von täuschenden Zeichen, die sich indes nicht auf die individuelle Erscheinung beschränken.³³ Sie zeigen sich fernerhin darin, dass Iago wiederholt Szenen und Dialoge innerhalb des Stücks arrangiert, in denen er den Verdacht von Desdemonas vermeintlicher Untreue mit augenscheinlichen Belegen unterfüttert. Auf Othellos Forderung nach einem »ocular proof« (Othello, 3.3.363) für die Beziehung zwischen Desdemona und Cassio eingehend, verweist Iago ihn wiederholt in die Position eines Zuschauers: »Stand you awhile apart« (Othello, 4.1.75). Iagos Geschäft ist somit die Verwandlung der visuell erfahrbaren Wirklichkeit in eine Scheinwelt von Zeichen.³⁴

Die mit der äußeren Täuschung einhergehende Selbstkontrolle ist zugleich aber grundlegend für ein Personenkonzept, wie es Iago an einer anderen Textstelle in der Metapher des Gartens entwirft:

IAGO Virtue? a fig! 'tis in ourselves that we are thus; or
thus. Our bodies are gardens, to the which our wills
are gardeners. So that if we will plant nettles or sow
lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with
one gender of herbs or distract it with many, either to
have it sterile with idleness or manured with industry
– why, the power and corrigible authority of this lies
in our wills. [...]
But we have
reason to cool our raging motions, our carnal stings,
our unbitted lusts (Othello, 1.3.320–332)

Die Umwandlung von Hass in Verstellung ist dadurch gleichbedeutend mit Iagos Autonomie und Selbstherstellung. Die Metapher des Gartens identifi-

33 Vgl. Saval (Anm. 15), S. 59.

34 Vgl. Alex Aronson: Shakespeare and the Ocular Proof, in: Shakespeare Quarterly 21.4, 1970, S. 411–429.

ziert die Kulturalisierung von Pflanzen mit einer Einhegung unkontrollierter Affekte, den »raging motions«. Steht diese Stelle im Kontext von Iagos langfristigem Plan, Othello zu vernichten, so entwirft er darin das idealtypische Bild des Willens, der sich auf einen körperlichen oder der Natur zugehörigen Teil so bezieht wie ein Gärtner zum Garten. Der natürliche Anteil des Menschen ist dabei wesentlich durch unkontrollierte Affekte bestimmt, wie sie schließlich auch Othello zum Verhängnis werden: »our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts«. ³⁵

Zugleich aber lässt Iagos Sprechen einen Widerspruch zu dieser Selbstbeschreibung als autonomem Handlungsträger erkennen. Auch in seiner zweiten Äußerung innerhalb der ersten Szene, die mit 27 Versen wesentlich länger ist, spricht er ausschließlich von anderen: Othello und »One Michael Cassio«. Iago, so deutet der Aufbau seines ersten Auftritts an, existiert nur in einer Beziehung zu denjenigen, die er im Stillen seine Feinde nennt. ³⁶ Diese intentionale Ausrichtung auf andere bestimmt seine grundsätzliche Position innerhalb des Dramas und realisiert sich auch in seiner Eifersucht und seinem Neid. Denn Othello ist keineswegs die einzige Figur innerhalb des Stückes, die von einer nagenden Eifersucht erfasst ist. Sein Verdacht gegenüber Desdemona und Cassio ist vielmehr das Resultat einer Verdopplung oder Kopie, die eine frühere Konstellation der Eifersucht reproduziert. Zunächst ist es Iago, der, wie er im ersten Akt angibt, Othello verdächtigt, dieser habe zu einem früheren Zeitpunkt ein sexuelles Verhältnis mit seiner Frau Emilia gehabt; eine Vermutung, die an keiner Stelle genauer erläutert oder durch eine weitere Figur bestätigt wird, Iago aber dessen ungeachtet als eine Art Blaupause oder Skript für den weiteren Verlauf dient:

35 Diese enge Beziehung zwischen Hass und dem Streben nach Autonomie betont auch Greenblatt: *Shakespeare's Freedom* (Anm. 15), S. 58: »But the hatred that impels these characters is what pulls each of them out of the larger sociological category and makes them distinctive.«

36 Eine der literarischen Vorlagen für *Othello* ist eine Novelle aus Giovanni Battista Giraldis Novellensammlung *Gli Hecatommiti* (1565). Bei Giraldis steht Iagos Hass explizit im Zentrum des Geschehens. Anders als bei Shakespeare wird ihm in der Novelle jedoch eine klare Motivation zugewiesen, die Ablehnung durch Desdemona: »He sought therefore in various ways, as deviously as he could, to make the Lady aware that he desired her. But she, whose every thought was for the Moor, never gave a thought to the Ensign or anybody else. [...] Whereupon he imagined that this was because she was in love with the Corporal; and he wondered how he might remove the latter from her sight. Not only did he turn his mind to this, but the love which he had felt for the Lady now changed to the bitterest hate and he gave himself up to studying how to bring it about that, once the Corporal were killed, if he himself could not enjoy the Lady, then the Moor should not have her either.« Zitiert nach Shakespeare (Anm. 32), S. 381–382.

For that I do suspect the lusty Moor
Hath leaped into my seat, the thought whereof
Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards ...
And nothing can or shall content my soul
Till I am evened with him, wife for wife ...
Or, failing so, yet that I put the Moor
At least into a jealousy so strong
That judgment cannot cure (Othello, 2.1. 293–300)

Der Vergleich zwischen der Eifersucht und der dichten Materialität eines Minerals, welches das Körperinnere in einem langsamen Prozess aufzehrt und vergiftet, evoziert das Bild einer langfristigen Einstellung, die sich buchstäblich in das Subjekt hineinfrisst. Iagos Warnung an Othello vor der Eifersucht als »the green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on« (Othello, 3.3.168–169) ist dadurch ein Echo dieser körperlichen Selbstwahrnehmung, die ihm eine völlig passive und ohnmächtige Rolle verleiht.³⁷

Diese Ausrichtung auf einen anderen setzt sich fort in Iagos Neid und Verbitterung gegenüber Cassio, den Othello bei einer Beförderung innerhalb der militärischen Rangordnung vorzieht. Mit wenigen effizienten Zügen zeichnet das Stück in Iago die soziale Phänomenologie eines Mannes, der sich durch seine Herkunft zurückgesetzt fühlt und den sozial Höhergestellten beneidet. Cassios Privileg drückt sich demgegenüber genau darin aus, dass er es mit der größten Selbstverständlichkeit als natürlich ansieht.³⁸ Aristoteles erläutert den Affekt des Neids in der *Rhetorik* als »eine Art Kummer [...] über ein offensichtliches Wohlergehen, das Gleichgestellten durch besagte Güter zuteil wird« und darüber hinaus als ein »Kennzeichen schlechter Menschen«. ³⁹ »Envy« oder abgeleitete Wortformen werden kein einziges Mal in *Othello* verwendet. Und doch ist Iagos klar ausformulierte Wahrnehmung über das Missverhältnis zwischen seinen Verdiensten und seiner tatsächlichen sozialen Geltung oder Anerkennung ein bestimmender Faktor für die Intrige, die zugleich den gesamten

37 Auch in der gegenwärtigen philosophischen Diskussion wird dieses widersprüchliche Verhältnis zwischen Identitätsstiftung und Identitätsverlust am Hass festgemacht und mit der Bildlichkeit der Aufzehrung verknüpft. Vgl. Thomas Fuchs: Verkörperte Gefühle, Berlin 2024, S. 336: »Unter den zahlreichen Emotionen, die sich negativ oder aggressiv gegen andere richten [...], nimmt der Hass einen besonderen Platz ein. Zum einen, da er sich nicht nur gegen einzelne Handlungen oder Eigenschaften, sondern gegen die gehasste Person als solche richtet; zum anderen, da er auch den Hassenden selbst ergreift, ihn förmlich »verzehrt« und immer mehr zu seinem Lebensinhalt, ja zu seiner Identität wird.«

38 Die Rolle des Neids in Shakespeares Dramen betont René Girard: A Theater of Envy, Oxford 1990, zu *Othello* vgl. S. 290 f.

39 Aristoteles: Rhetorik, Stuttgart 1999, S. 106, S. 108.

Verlauf des Stücks organisiert. Auch dieser Aspekt ist bereits in der ersten Szene angelegt:⁴⁰

I know my price, I am worth no worse a place.
 But he, as loving his own pride and purposes,
 Evades them, with a bombast circumstance
 Horribly stuffed with epithets of war,
 And in conclusion
 Nonsuits my mediators. For »Certes,« says he,
 »I have already chose my officer.«
 And what was he?
 Forsooth, a great arithmetician,
 One Michael Cassio, a Florentine
 A fellow almost damned in a fair wife
 That never set a squadron in the field (Othello, I. I. 10–21)

Durch den Bezug auf »price«, »worth« und »place« formuliert Iago seinen Neid in einem ökonomischen Vokabular und bewegt sich dadurch in der Logik einer sozialen Geltung, die auch für Aristoteles Definition von Neid und Zorn prägend ist.⁴¹ Ihm werden Anerkennung und soziale Besserstellung vorenthalten, die ihm aufgrund seiner Leistungen und Erfahrungen eigentlich zustehen sollten, stattdessen aber dem aus seinen Augen minder erfahrenen Cassio zuerkannt werden.

Gleichwohl verdeckt diese rationalisierende Sprache die Grundlosigkeit und Ohnmacht von Iagos Feindschaft. Aus welcher Ursache diese resultiert, wird durch das Stück nie vollständig erklärt. Auf der einen Seite erarbeitet sich Iago die Position einer Vermittlungsinstanz zwischen Othellos Wahrnehmung und der äußeren Wirklichkeit und installiert dadurch eine epistemische Hierarchie in dieser Beziehung. Scheinbar souverän steuert Iago, wie Othello seine Umgebung deutet. Auf der anderen Seite ähneln sich sein Neid und seine Eifersucht in der obsessiven, von Schmerz begleiteten Ausrichtung auf eine andere Person, die seine Vorstellungswelt vollständig einnimmt. Othello blendend,

40 Joseph Epstein erläutert diese mehrschichtige Rolle von Iagos Neid und hebt zudem dessen Verbindung zum Hass hervor: »He [Iago] envies Cassio his having been appointed ahead of him as Othello's lieutenant; he may envy Othello an earlier dalliance with his, Iago's wife Emilia; but perhaps above all he envies the grandeur of his character [...]. As Iago's evil is conditioned by envy, so is his hatred fed by it all the way through the play.« Joseph Epstein: *Envy*, Oxford 2003, S. 48.

41 Vgl. David Konstan: *Aristotle on Anger and the Emotions. The Strategies of Status*, in: *Ancient Anger. Perspectives From Homer to Galen*, hg. von Susanna Braund, Cambridge 2003, S. 99–120; Daniel M. Gross: *The Secret History of Emotion. From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science*, Chicago 2006, S. 2 f.

sieht er nur ihn. Unter dem Kapitel »Aemulation, Hatred, Faction, Desire of Revenge, Causes« beschreibt Robert Burton unter Verwendung eines Zitats aus Cyprians *De zelo et livore* den Neid auf ähnliche Weise als eine Beziehung der Feindschaft, die vollständig durch ihr Objekt eingenommen und gefesselt wird:

*Whosoever he is whom thou dost emulate and envy, he may avoid thee, but thou canst neither avoid him nor thyself; wheresoever thou art, he is with thee, thine enemy is ever in thy breast, thy destruction is within thee, thou art a captive, bound hand and foot, as long as thou art malicious and envious, and canst not be comforted.*⁴²

Burton veranschaulicht den Neid im Bild einer unmittelbaren körperlichen Nähe und Bedrängtheit, die keineswegs als wechselseitig erfahren werden muss und in ihrer Struktur dadurch der Liebe ähnelt. Während der Neidende durch seine Emotionen verzehrt wird, Burton beschreibt es in den Worten »to eat his own heart«,⁴³ muss der Feind um seinen Status gar nicht wissen. Dieser unmittelbaren Nähe (»in thy breast«) entspricht Iagos Verweis auf den »poisonous mineral«, der sich in das Innerste frisst, von dem das Subjekt zugleich aber nicht lassen kann.

Es sind diese in sich widersprüchlichen Eigenschaften einer ohnmächtigen, langfristigen und einseitigen, zugleich aber immer wieder aufgesuchten und verstärkten Ausrichtung auf den anderen, die eine strukturelle Kontinuität zwischen Neid, Eifersucht und Hass herstellen und die zugleich Iagos Sprache prägen. Denn dass Iago in seiner Verachtung geradezu schwelgt, zeigt sich nicht zuletzt an einem Ekel, der sich auf Othellos Körperlichkeit und Hautfarbe bezieht.⁴⁴ Diese rassistische Sprache, die Othello als Figur der Alterität inszeniert, scheint Iago zugleich jedoch als Katalysator und Verstärkung seiner ganz spezifischen Hassbeziehung aufzurufen. Othellos Herkunft und Aussehen wird bereits dadurch hervorgehoben, dass Iago ihn in vielen Fällen nicht beim Namen nennt, sondern schlicht als »moor« bezeichnet.⁴⁵ Damit einher geht eine konsequente Entmenschlichung durch eine Reihe an Tiermetaphern, insbesondere in der ersten Szene des ersten Aktes, wenn Iago und Roderigo in der Anonymität der Dunkelheit Desdemonas Vater Brabantio über die zu diesem

42 Burton (Anm. 7), S. 264.

43 Ebd.

44 Zum Bedingungsverhältnis von Ekel und Rassismus in *Othello* vgl. Bradley J. Irish: Racial Disgust in Early Modern England. The Case of *Othello*, in: Shakespeare Quarterly 73.3, 2022, S. 224–245.

45 Vgl. Ian Smith: We Are Othello. Speaking of Race in Early Modern Studies, in: Shakespeare Quarterly 67.1, 2016, S. 104–124, S. 110.

Zeitpunkt noch unbekannte Beziehung seiner Tochter zu Othello zu alarmieren versuchen:

IAGO: Zounds, sir, you're robbed, for shame put on your Gown!
Your heart is burst, you have lost half your soul,
Even now, now, very now, an old black ram
Is topping your white ewe! Arise, arise,
Awake the snorting citizens with the bell
Or else the devil will make a grandsire of you,
Arise, I say! (Othello, 1.1.84–91)

Iagos Sprache imaginiert die Verbindung zwischen Othello und Desdemona zum einen als räumliche Transgression des hausväterlichen Besitzes und dessen Sicherungsinstanzen, die er in Entsprechung zu Desdemonas sexueller Integrität setzt: »Are your doors locked?« (Othello, 1.1.83) Zum anderen zeigt sich an der imaginierten, Brabantio mit einer hohen rhetorischen Energie vor Augen gestellten Sexualität und Körperlichkeit eine Mischung aus Abwertung und Faszination. Diese ist nicht allein durch Iagos Strategie zu erklären, Othello gegenüber der venezianischen Öffentlichkeit zu diskreditieren. Wie Richard Kermode zu Recht bemerkt, ist Iago zugleich besessen und angeekelt von dem Gedanken an Othellos und Desdemonas Sexualität: »Iago is probably his most disgusted and disgusting characters.«⁴⁶ So bildet die dichte Abfolge der Metaphern wie »old black ram« (Othello, 1.1.87), »Barbary horse« (Othello, 1.1.110) und »the beast with two backs« (Othello, 1.1.114–15) eine Distanzierung und Entmenschlichung, während sie zugleich durch die dreifache Repetition »Even now, now, very now« eine obsessive Vergegenwärtigung dieser Szene verdeutlicht.⁴⁷

3. Iagos Schweigen

Auf seinem Hass gegenüber Othello insistiert Iago an unterschiedlichen Stellen, ohne dass sich daraus eine kohärente Erklärung rekonstruieren ließe. So wiederum in der dritten Szene des ersten Aktes, wenn Roderigo sich Iagos Hilfe im Komplott gegenüber Othello versichern möchte:

⁴⁶ Richard Kermode: *Shakespeare's Language*, Harmondsworth 2001, S. 169.

⁴⁷ Auch in diesem Zusammenhang wird Iagos Hass in der Forschung eher vorausgesetzt als eigens untersucht. Vgl. Irish (Anm. 44), S. 238: »Iago's jealousy here may be fueled by a deeper kind of out-group disgust toward the racial Other: this, I think, may actually constitute the hatred that Iago feels for Othello«.

IAGO: Thou art sure of me – go, make money. I have
Told thee often, and I re-tell thee again and again, I
hate the Moor. My cause is hearted, thine hath no
less reason: let us be conjunctive in our revenge
against him. If thou canst cuckold him, thou dost
thyself a pleasure, me a sport. There are many events
in the womb of time; which will be delivered. (Othello, 1. 3. 365–370)

Anders als etwa in der Konfrontation zwischen Margaret und Richard in 3 *King Henry VI* tritt Iagos Hass nicht offen zutage, sondern bleibt im Verborgenen, wird aus genau diesem Grund zugleich aber zu dem Faktor, aus dem das gesamte Geschehen des Stücks hervorgeht. Der proleptische Blick auf den »womb of time« lässt Iagos Hass zum Initialmoment seiner Manipulationen und diese wiederum zum zentralen Steuerungselement des Stücks werden.

Wie in der Forschung verschiedentlich bemerkt wurde, ist diese hartnäckige Feindschaft umso erstaunlicher, als dass ihr kein eindeutiges Motiv zugewiesen werden kann.⁴⁸ Lässt sich Iagos Hass auf eine ganze Reihe verschiedener Ursachen zurückführen, etwa Neid, Eifersucht oder rassistische Stereotypisierungen, so bleibt er in dieser Mehrzahl an möglichen Motiven aber letztlich als unbegründete Bedingung des Stücks übrig.⁴⁹ Durchaus folgerichtig ist daher auch, dass Iago, nachdem seine Intrige nach dem Tod von Desdemona im fünften Akt schließlich entdeckt wurde, keinerlei Begründung anzugeben in der Lage ist und so als bloße Leerstelle und Verweigerung zurückbleibt:

OTHELLO: Will you, I pray, demand that demi-devil
Why he hath thus ensnared my soul and body?
IAGO: Demand me nothing. What you know, you know.
From this time forth I never will speak word. (Othello, 5. 2. 298–301)

Mit dem Zusammensturz der »sign[s] of love« endet auch Iagos Sprache, deren letzte Instanzierung sich in einer ironische Geste nochmal auf das Wort bezieht. Das von ihm selbst zu Beginn des Stücks mehrfach angeführte Prinzip der Rache und des ökonomischen Ausgleichs taucht an dieser Stelle, an der es sich erfüllt und somit seinen Platz hätte, nicht mehr auf. Wird Rache so defi-

48 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und Dramatisches Theater*, Berlin 2015, S. 298: »Warum eigentlich Jago Othello so abgründig haßt, ist vom Text her immanent kaum zu demonstrieren.«

49 Zum Hass als einer Begleiterscheinung von Eifersucht vgl. Geisenhanslüke (Anm. 30), S. 690: »Ohne ein vorausgehendes Gefühl der Liebe könnte Eifersucht gar nicht entstehen. [...] Auf der anderen Seite ist die Eifersucht in ähnlicher Weise wie der Neid mit einem starken Gefühl des Hasses verbunden.«

niert, dass sie, wie Aristoteles bereits in der *Rhetorik* bemerkt, durch Begierde und Spannung begleitet wird, so frustriert Iagos Verstummen nicht allein psychologische Erklärungsversuche. Auch poetologische Modelle der Tragödie, die Rache als zentrale Triebkraft des Geschehens skizzieren, passen nicht zu diesem Ende.⁵⁰ Mit dem Sprachverzicht verschwindet auch die Figur, die zuvor ebenso abseits des Geschehens stand als sie es gestaltete.

Hans-Thies Lehmann hat dafür argumentiert, Othellos Naivität und Leichtgläubigkeit gegenüber Iagos Manipulation nicht als psychologische Besonderheit, sondern als gattungskonstitutive Eigenschaft der dramatischen Tragödie zu verstehen, in der sich die Figuren im Dialog mit anderen förmlich herstellen: »Im dramatischen Theater wird der Held allererst durch das Spiel des Dialogs »erfunden«. [...] So tritt an Othello mit der Leichtgläubigkeit ein durchaus symptomatisches Motiv der dramatischen Tragödie hervor.«⁵¹ Iagos Hass, aus der die bestimmende Intrige des Stücks resultiert, kann vor diesem Hintergrund eine komplementäre Funktion zugewiesen werden. Ähnlich wie Richard in *King Henry VI* und später Gloucester in *Richard III*, tritt Iago innerhalb des Stücks als Schauspieler auf, dessen Sprechen und Handeln ausschließlich auf die Herstellung einer äußeren Erscheinung und dadurch resultierenden Täuschung abzielt. Während er Othello in die Rolle eines Zuschauers rückt, arrangiert Iago Handlung, Gestik und Sprache so, dass sie für einen Beobachter eine spezifische Erscheinung annehmen.⁵² Die ambivalente Bedeutung von Iagos Hass zwischen Autonomie und Ohnmacht entspricht exakt seiner Position innerhalb des Stücks, das er von außen steuert, während er zugleich von seinen Figuren vollständig eingenommen ist.

Hass erfüllt in *Othello* somit eine doppelte Funktion, die wesentlich auf die Struktur der Tragödie abzielt. Erstens ist er innerhalb des Stücks keine beliebige Emotion unter vielen weiteren, sondern bezeichnet die grundlegende Beziehung von Iago zu seiner Mitwelt, sodass er letztlich koextensional für ihn als Figur ist. Zweitens führt der Hass dazu, dass Iago ab seinem ersten Auftritt beginnt, ein Drama innerhalb des Dramas zu erzeugen. Die vollständige Ausrichtung auf Othello, die ihn an den Rand der Bühne bannt, macht ihn gleichzeitig zu einem Schauspieler in einem von ihm selbst arrangierten Stück. Das

50 Vgl. John Kerrigan: *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, Oxford 1996, S. 4: »There is a sense in which theatrical ›doing‹ gravitates, quite naturally, towards revenge.«

51 Lehmann (Anm. 48), S. 295.

52 Vgl. ebd., S. 298 f. Greenblatt beschreibt diese Selbstreferenzialität von Iago in ähnlicher Weise als »glancing acknowledgement of the specifically literary quality of what Iago has brought forth, and hence a covert, painful acknowledgement of the extent of the playwright's identification with his most terrifying villain.« Greenblatt: *Shakespeare's Freedom* (Anm. 15), S. 71.

Verhältnis zwischen trügerischer Wirklichkeit, Zeichen und Beweisen, das im Zusammenhang von Othellos Eifersucht entscheidend wird, resultiert somit aus Iagos Selbstverhältnis und der Unterscheidung zwischen »sign of love« und einem darunter verborgenem Hass.