

Darstellung gerückt werden. Und für diese knappen Analysen ausgewählter zentraler Aspekte gilt das gleiche wie für alle übrigen, sehr viel ambitionierteren Studien: sie wollen immer wieder zur erneuten Lektüre der Werke Shakespeares und seiner Zeitgenossen einladen, indem sie sich der Überprüfung ihrer Ergebnisse im Diskurs stellen. Diese Einführung hätte ein wesentliches Ziel erreicht, wenn möglichst viele Leserinnen und Leser – über die Rezeption der hier zusammengestellten exemplarischen und repräsentativen Details hinaus – sich ermutigt sähen, sich intensiv mit den Werken Shakespeares und seiner Zeitgenossen auseinanderzusetzen.

Obwohl nach Umberto Eco's bekanntem Essay „Wie man ein Vorwort schreibt“ (1987) Danksagungen zunehmend belastender werden, ist es mir mehr als eine angenehme Pflicht, all denjenigen, die zum Erscheinen dieses Buches beigetragen haben, sehr herzlich zu danken. Ein erstes Dankeschön gebührt meinen mittlerweil mehr als 300 Examenkandidatinnen und -kandidaten, die sich den als besonders schwierig eingeschätzten thematischen Schwerpunkt „Shakespeare und seine Zeit“ gewährt haben; die vielen Diskussionen mit engagierten Studentinnen und Studenten waren – wiederum sehr subjektiv – wichtiger als die Lektüre auch noch der letzten – und natürlich ‚definitiven‘ – Interpretation von Shakespeares *King Lear*. Für die kritische Lektüre dieser Einführung und etliche Verbesserungsvorschläge fühle ich mich meinen studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräften, Dr. Stefanie Hohn, Barbara Maerker, Silke Meyer, M. A., Julia Mittelstraß, Peter Nover, M. A., Susanne Rauter, Ruth Wucherpfennig und Dr. Britta Zangen, zu größtem Dank verpflichtet. *Last but not least* sind die beiden ‚begetter‘ zu erwähnen, ohne die das vorliegende Büchlein nicht geschrieben worden wäre: Ansgar Nünning, der die Reihe insgesamt so sorgfältig und kompetent konzipiert hat, und meine Frau Regina Baumann, der ich – wie immer – mehr verdanke, als sich in Worten ausdrücken lässt.

Uwe Baumann
im Oktober 1998

Renaissance und Theaterblüte in England

KAPITEL

Das elisabethanische Weltbild

Umbruchszeit

Die Zeit William Shakespeares ist eine Zeit des Umbruchs, des Paradigmenwechsels vom theozentrischen Weltbild des Mittelalters zum anthropozentrischen Weltbild der Neuzeit. Engagierte Diskussionen über die Erkenntnisfähigkeit des Menschen, divergierende Beurteilungen der Wirklichkeit und die Umakzentuierung zentraler Normen menschlichen Verhaltens sind deutliche Symptome dieses Umbruchs.¹

Weltbild

Weitgehend unabhängig von diesen in der elisabethanischen Gesellschaft umstrittenen und kontrovers diskutierten Fragen und Normen vermitteln uns die Texte jener Zeit ein Ensemble von Vorstellungen und Meinungen, das ein auf Konsens gegründetes Modell liefert, die Beschaffenheit und Zusammenhänge der wahrnehmbaren Welt zu erklären: „Dieses Weltbild dient als Rahmen, in dem der Einzelne verschieden viele und verschieden differenzierte Detailkenntnisse und -meinungen einordnen kann“.² Mit diesem modifizierten Verständnis des Begriffs ‚Weltbild‘ (world picture) erledigt sich im Grunde ein erheblicher Teil der Einwände gegen den Versuch TILLYARDS,³ das elisabethanische Weltbild synthetisierend zu beschreiben, denn ein Weltbild als Summe dessen, „was eine Epoche über die Welt weiß oder zu wissen glaubt“,⁴ wird man den Elisabethanern aufgrund der in fast allen Bereichen erkennbaren Meinungsunterschiede nicht zuschreiben können.

Universale Ordnung

Unter den Elisabethanern herrscht weitgehende Einigkeit darüber, das Weltganze als universale Ordnung zu verstehen, als *frame of order*. Die Einheit des Universums stammt aus Gott, und mit der Schöpfung haben alle Kreaturen, von den Mineralien bis hin zu den Engeln, ihren Platz in einer nach dem Prinzip des *degree* gestuften hierarchischen Ordnung erhalten, wie dies z. B. SIR THOMAS ELYOT in seinem Fürstenspiegel *The Governour* (1531) schon gleich zu Anfang ausführt:

Hath not He (sc. GOD) set degrees and estates in all His glorious works? First in His heavenly ministers, whom, as the Church affirmeth, He hath

1 Vgl. Weiß, *Drama der Shakespeare-Zeit*, S. 116–124.

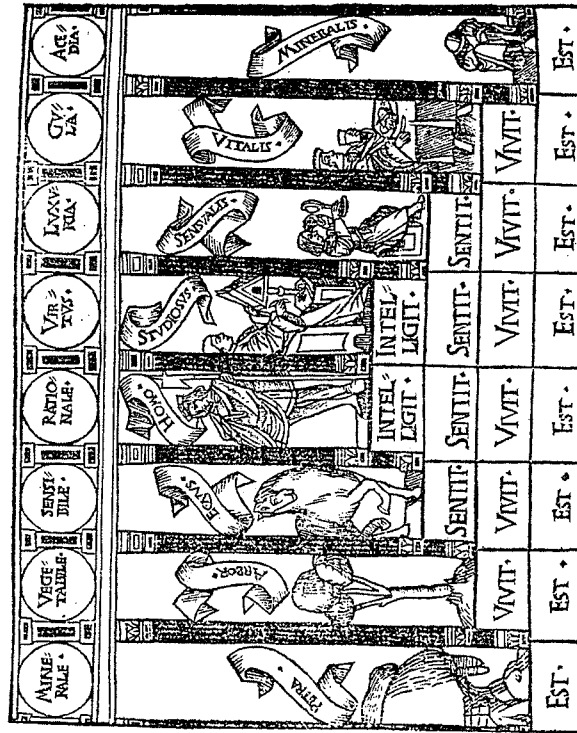
2 Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 85.

3 Vgl. etwa Dollimore/Sinfield, *Political Shakespeare* und Evans, *Signifying Nothing*.

4 Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 85.

constituted to be in divers degrees called hierarchs. [...] Behold also the order that God hath put generally in all his creatures, beginning at the most inferior or base, and ascending upward. He made not only herbs to garnish the earth, but also trees of a more eminent stature than herbs, and yet in the one and the other be degrees of qualities: some pleasant to behold, some delicate or good in taste, other wholesome and medicinal, some commodious and necessary. Semblably in birds, beasts, and fishes, [...] so that in everything is order, and without order may be nothing stable or permanent; and it may not be called order, except it do contain in it degrees, high and base, according to the merit or estimation of the thing that is ordered.⁵

Die hierarchische Gliederung der sublimitären, irdischen Welt⁶ veranschaulicht ein Diagramm aus BOVILLIUS' (DE BOUELLES) *Liber de Sapiente* (1509):⁷



Hierarchische Ordnung

verdeutlicht freilich auch, dass der einzelne Mensch durch die *laster luxuria* (Genussucht), *gula* (Völlerei) und *acedia* (Trägheit) auf die niedrigste Stufe der bloßen Existenz zurücksinken kann.

Die Treppe (*ladder*) gehört neben der Stufenleiter (*scale of degree*) und der Seinskette (*chain of being*) zu den bevorzugten Metaphern für die hierarchische Ordnung nach *degree*. Diese Leitmetaphern leisten zweierlei: sie weisen allen Wesen ohne Ausnahme ihren unverrückbaren Platz zu und sie verdeutlichen die Einordnung eines jeden Wesens durch Unter- und Überordnung.⁸ Zugleich jedoch evozieren schon die Bilder von Treppe, Kette und Leiter die Vorstellung, dass ihre Glieder und Stufen sich an jeweils anderer Stelle wiederholen; mit anderen Worten, die Metaphern für die hierarchische Ordnung nach *degree* veranschaulichen die für die Elisabethaner zentrale Vorstellung von Analogie und Korrespondenz. Analogie und Korrespondenz (*proportion*) sichern den Zusammenhang und das Zusammenwirken der – in Qualität und Stoff vielfältig differenzierten – Schöpfungsbereiche:

*As we see that in the body of this universal frame, there is (as the Philosophers say) matter, forme, privation, simplicitie, mixture, substance, quantitie, action and passion, and that the whole world being compounded of unlike elements, of earth, water, aire and fire, is notwithstanding preserved by an Analogie and proportion, which they have together: and as we see in a mans bodie, head, hands, feete, eies, nose, eares: in a house, the husband, wife, children, master, servants: in a politike bodie, Magistrates, Nobles, common people, artificers: and that everie bodie mingled with heate, colde, drie and moist, is preserved by the same reason of analogie and proportion which they have together: So is it in every common-wealth well appointed and ordred [...]*⁹

Der Spiegel (*mirror, glass*) als bildliche Vorstellung der Korrespondenz wird für die Elisabethaner zur beliebtesten Metapher;¹⁰ die Korrespondenzen zwischen dem Makrokosmos und dem Mikrokosmos ‚Mensch‘ werden in unterschiedlichsten Variationen beschrieben und analysiert.

Spiegel als Metapher

⁵ Sir Thomas Elyot: *The Book named The Governour*. Hrsg.: S. E. Lehmberg. London: Dent 1962 (= Everyman's Library), I,1 (S. 3–4).

⁶ Vgl. die Darstellungen der über der Sphäre des Mondes beginnenden intelligiblen, nicht mehr mit den Sinnen wahrnehmbaren Welt bei Suerbaum, *Elisabethanisches Zeitalter*, S. 479–492.

⁷ Abb. nach Hussey, *The World of Shakespeare*, S. 27.

⁸ Vgl. Tillyard, *Elizabethan World Picture*, S. 34–35.

⁹ Pierre de La Primaudaye: *The French Academy* (1586), zitiert nach Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 91.

¹⁰ Vgl. Grabes, *Speculum, Mirror und Looking-Glass*.

Treppe

Auf der untersten Stufe der als Treppe verstandenen Hierarchie ist das Reich der Mineralien (Fels), deren Grundeigenschaft die Existenz ist. Existenz und Leben sind die Eigenschaften der nächsthöheren Stufe, des *Vegetable Kingdom* (Baum). Das Pferd als Angehöriger des *Animal Kingdom* verfügt über Gefühl und Bewe-gung als zusätzliche Qualitäten, und der Mensch, auf der höchsten Stufe des irdischen Bereichs, unterscheidet sich gegenüber dem Pferd durch Verstand und Seele. Die rechte Seite der Treppe zeigt den gelehrten Humanisten als Krone der irdischen Hierarchie, der sich durch *virtus* (Tugend) auszeichnet; die rechte Seite der Treppe

KAPITEL

Position des Menschen

Der Mensch hat aufgrund seiner *ratio* die höchste Position innerhalb der Körperwesen inne und zugleich ist er durch seine Seele das unterste der Geistwesen; der Mensch „*verklammert [...] die beiden großen Bereiche des Kosmos, die sensible und die intelligible Welt*“.¹¹ Als Ebenbild Gottes ist der Mensch die letzte und vollendetste aller geschaffenen Kreaturen, er ist Spiegel und Modell der gesamten Schöpfung: „*Man, thus compounded and formed by God, was an abstract or model, or brief story of the universal*“.¹²

Lebenssäfte (humours)

Der Körper des Menschen besteht – wie alles in der sublunaren Sphäre – aus den vier Elementen: seine vier Lebenssäfte (*humours*) entsprechen den vier Elementen und enthalten die Grundeigenschaften der Materie, wie die folgende Tabelle verdeutlichen mag:

Element	Körpersaft	(humour)	Qualität
Erde	schwarze Galle	(<i>melancholy</i>)	kalt und trocken
Wasser	Schleim	(<i>phlegm</i>)	kalt und feucht
Luft	rotes Blut	(<i>sanguis</i>)	heiß und feucht
Feuer	rote/gelbe Galle	(<i>cholera</i>)	heiß und trocken

Temperature

Das Verhältnis der Säfte zueinander bestimmt die Konstitution des Einzelnen: das idealerweise ausgewogene Verhältnis war bereits durch die Erbsünde gestört und – aufgrund der Korrespondenzen zwischen Mikro- und Makrokosmos – dem Einfluss durch die Planeten, des Lebensalters, des Klimas, der geographischen Lage, der Jahreszeit und insbesondere der Nahrung unterworfen. Das Vorherrschen eines dieser Lebenssäfte führt zu vier Temperamenten, des Cholentikers, Sanguinikers, Phlegmatikers und Melancholikers. Diese lassen sich deutlich voneinander unterscheiden, wie ein Stich aus GUY MARCHANDS *Kalendar* (1493) verdeutlicht:¹³

Charakterstereotypen: Cholentiker, Sanguiniker, Phlegmatiker und Melancholiker

Die beigegebenen Kurzcharakterisierungen veranschaulichen einprägsam Eigenschaften und Aussehen der vier für die Elisabethaner so wichtigen Charakterstereotypen (von links nach rechts):

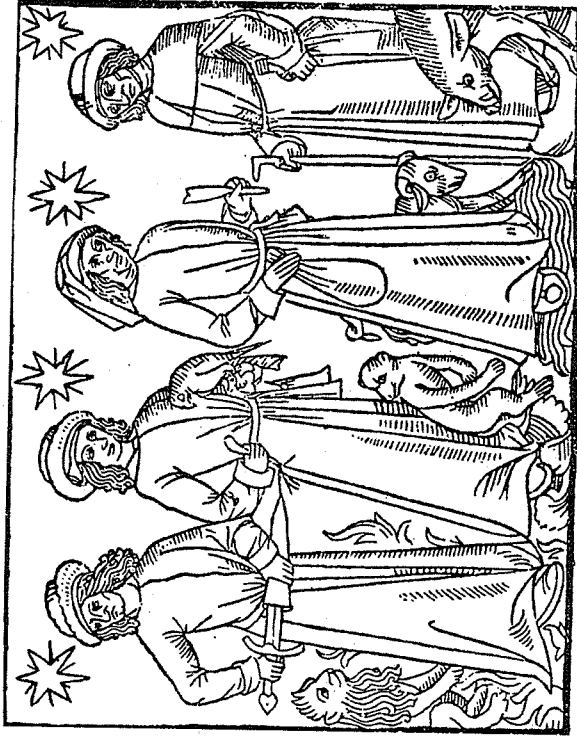
CHOLERIC MAN hath nature of FIRE, hot and dry, naturally is lean and slender, covetous, irful, hasty, brainless, foolish, malicious. He hath wine of the LION: he chideth, fighteth and commonly he loveth to be clad in black.

SANGUINE MAN hath nature of AIR, hot and moist. He is large, plenteous, attempered, amiable, abundant in nature, merry, singing, laughing, liking, ruddy and gracious. He hath his wine of the APE: more he drinketh the merrier he is and draweth to women, and naturally loveth high coloured cloth.

PHLEGMATIC MAN hath nature of WATER, cold and moist. He is heavy, slow, sleepy, ingenious, commonly he spitteth when he is moved, and

hath his wine of the SHEEP, for when he is drunken he accounteth himself wisest, and loveth most green colour.

MELANCHOLIC MAN hath nature of EARTH, cold and dry. He is heavy, covetous, backbiter, malicious and slow. His wine is of the HOG, for when he is drunken he desireth sleep. And he loveth black colour.¹⁴



Mensch als Gemein- schaftswesen

Der Mensch lebt – im Unterschied zu den meisten anderen Kreaturen – in einer Gemeinschaft; er wird damit geradezu zum „*Ordnungswesen par excellence, denn die Gesellschaft weist ihm seinen degree in einer Reihe von Hierarchien zu: Er wird seinem sozialen Stand, seinem Berufsstand, seinem Familienstand und seinem Vermögensstand nach eingeordnet*“.¹⁵

König

Wie der Mensch innerhalb der gesamten Schöpfung eine bevorzugte Stellung genießt, so steht der König, der Stellvertreter Gottes, unangefochten an der Spitze aller irdischen Hierarchien. In der berühmten *body politic*-Metapher,¹⁶ die den menschlichen Körper zum Abbild des gesamten Staatswesens macht, ist der König das Haupt.

11 Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 92.

12 Sir Walter Raleigh: *The History of the World*, zitiert nach Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 93.

13 Abb. nach Hussey, *The World of Shakespeare*, S. 25.

14 Hussey, *The World of Shakespeare*, S. 25.

15 Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 94.

16 Vgl. Barkan, *Nature's Work of Art*.

Folgen des Sündenfalls

Die ursprünglich perfekte Stabilität des Ordnungsgefüges war durch den Sündenfall des Menschen erschüttert. Mit dem Menschen waren Unsicherheit und Unbeständigkeit (*mutability*) zur permanenten Gefahr geworden; vielleicht war damit der Prozess des Verfalls nicht nur eingeleitet, sondern bereits irreversibel geworden. Symptome des Verfalls waren sowohl im Makrokosmos als auch im Mikrokosmos erkennbar, wie der Dichter JOHN DONNE unmissverständlich feststellt:

*'Tis all in pieces, all coherence gone;
All just supply, and all relation:
Prince, subject, father, son, are things forgot,
For every man alone thinks he hath got
To be a phoenix, and that there can be
None of that kind, of which he is, but he.¹⁷*

Weltbild als Anspielungshorizont

Die auf den Menschen konzentrierte knappe Synthese des elisabethanischen Weltbildes ist zum einen „als Anspielungshorizont, [...] als Komplex vorausgesetzter Informationen“,¹⁸ Vorstellungen und Metaphern für das Verständnis der Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen unverzichtbar.

Weltbild als Norm und Gegenbild

Zum anderen bilanzieren die Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen im öffentlichem Diskurs immer wieder die ideologische Reichweite solcher *degree*-Vorstellungen, indem sie sie primär als „Norm und als Gegenbild“¹⁹ im Bewusstsein des Publikums präsent halten.

2 Das elisabethanische Theater

Öffentliche Theater

Die Zahl der Theater, die Menge der Zuschauer und die Regelmäßigkeit der Aufführungen faszinierten die ausländischen Besucher Londons immer wieder. Das Zentrum des vielgestaltigen Theaterwesens des insgesamt so theatralischen elisabethanischen Zeitalters bildeten die öffentlichen Theater, wo vom Handwerkerlehrling bis hin zum Höfling jedermann willkommen war.

Zeitgenössische Einschätzung des Theaters

Im Rückblick erscheint das Londoner Theaterleben der Jahre 1580 bis 1642 als der Höhepunkt elisabethanisch-jakobäischer Kultur, und doch war das Theater zu seiner Zeit keineswegs unumstritten. Es war ein durch und durch privatwirtschaftlich organisiertes kommerzielles Unterhaltungstheater, von den städtischen Behörden eher widerwillig geduldet denn als Kultur- und Bildungsinstitution akzeptiert. Befürchteten die städtischen Behörden, dass nach Tausenden zählende Publikum nicht hinreichend überwachbar zu sein, so war für die Geistlichkeit, zumal die Puritaner, das Theater der Sündenpflanze der Stadt: Zum einen war für sie jede

Form des Theaterspiels sittenwidrig, weil „hier Menschen in Verkleidung und Verstellung – dem Habitus des Bösen – auftreten und Rollen spielen – Männer die von Frauen und Gemeine die von Königen –, die ihnen nach der gottgewollten Ordnung nicht zukommen“.²⁰ Zum anderen präsentierten die Theater Fiktionen, Lügengeschichten; sie konzentrierten sich auf die Darstellung von Mord, Rebellion, Betrug und unerlaubter Liebe und reizten damit zur Nachahmung; damit stellten sie insbesondere eine Gefahr für die Jugend dar. Diese puritanischen Einwände gegen das Theater teilten viele gut situierte Bürger der Stadt; eine Institution, die sich „nicht in die Hierarchie der Autoritäten und Kontrollen“²¹ einbinden ließ, wurde als Bedrohung der zivilen Ordnung empfunden, die heterogene Zusammensetzung des Publikums galt als Anomalie innerhalb des ansonsten so klar differenzierten gesellschaftlichen Lebens.

Theater außerhalb der Stadtgrenzen

Die geographische Lage der Londoner Theater spiegelt diese zwiespältige Situation. Die Theater liegen allesamt außerhalb der Stadtgrenzen, unterstehen also nicht der Jurisdiktion der städtischen Behörden. Die privaten Theater etablierten sich ebenfalls dort, wo sie der städtischen Jurisdiktion nicht unterworfen sind, auf dem ehemaligen Kirchenbesitz des Whitefriars und des Blackfriars Konvents. Die Karte auf der nächsten Seite zeigt – mit Ausnahme des weiter süd-westlich gelegenen Cockpits in der Drury Lane (ab 1616) – die wichtigsten Londoner Theater.²²

Theaterpublikum

Jedes öffentliche Theater bot etwa 2.000 bis 3.000 Zuschauerinnen und Zuschauern Platz. In Anbetracht der Vielzahl der Spielstätten und der jeweiligen Zuschaueremengen waren die Sorgen der Ordnungsbehörden sicherlich nicht ganz unberechtigt. Zudem waren die Theater im Norden und Süden der Stadt jeweils Teile ganzer Amüserviertel, wohin sie ihr Publikum am helllichten Tag, während der normalen Arbeitszeit, lockten; davon profitierten dann auch die in unmittelbarer Nachbarschaft befindlichen Tavernen, Schänken und Bordelle.²³ Das Publikum der öffentlichen Theater rekrutierte sich aus allen gesellschaftlichen Schichten. Den „größten Anteil stellten Unterschicht und niederes Bürgertum [...] [a]uch die gesellschaftliche Oberschicht – von der gentry

17 John Donne's Poetry. Hrsg.: A. L. Clements. New York: Norton 1992, „Anatomy“ 213–218 (S. 102).

18 Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 95.

19 Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 106.

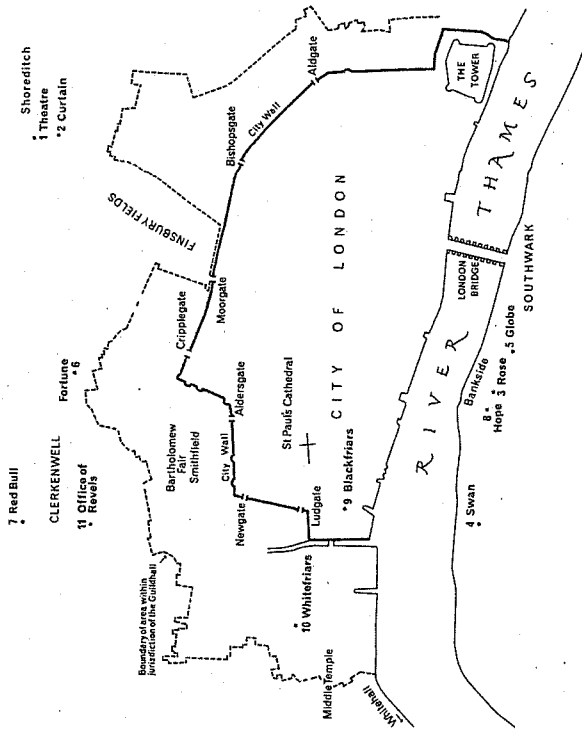
20 Suerbaum, *Das Elisabethanische Zeitalter*, S. 432.

21 Suerbaum, *Das Elisabethanische Zeitalter*, S. 433.

22 Abb. nach Hussey, *The World of Shakespeare*, S. 42–43.

23 Vgl. grundlegend Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London* und Gurr, *The Shakespearean Stage*.

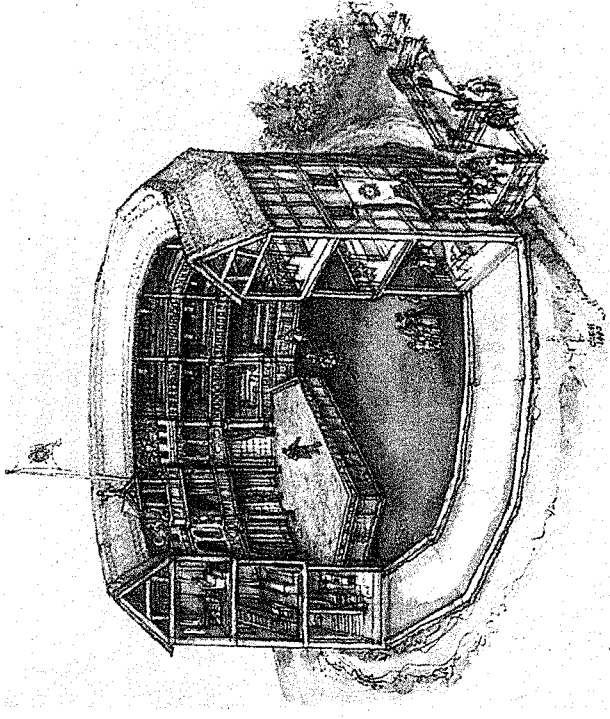
und den Mitgliedern der professions (z. B. Juristen, Mediziner) an aufwärts – war relativ stark vertreten“.²⁴ Auffällig war auch der hohe Anteil der jüngeren Generation, quer durch alle gesellschaftlichen Schichten. Im Prinzip standen die privaten Theater ebenfalls allen gesellschaftlichen Gruppen offen, jedoch schloss hier der hohe Eintrittspreis von mindestens Six-pence das weniger begüterte Publikum aus.



1. The Theatre (1576–1597) – 2. The Curtain (ab 1576) – 3. The Rose (ab ca. 1587) – 4. The Swan (1595–1630/40) – 5. The Globe (1598–1613 [abgebrannt], wieder aufgebaut 1614; 1644 zerstört) – 6. The Fortune (1600–1621 [abgebrannt], wieder aufgebaut 1623) – 7. The Red Bull (1600–1663, in der späteren Zeit nur sporadisch benutzt) – 8. The Hope (ab 1614 für Dramen genutzt; 1656 zerstört) – 9. Blackfriars (als privates Theater genutzt 1576–1584 und 1609–1642) – 10. Whitefriars (als privates Theater genutzt in den 1590er Jahren) – 11. Office of Revels (Sitz des Zensors)

Über das Innere der elisabethanischen Theater wissen wir – wie über andere Aspekte der Alltagswirklichkeit auch – recht wenig. Die folgende Rekonstruktionszeichnung berücksichtigt sowohl die wenigen erhaltenen zeitgenössischen Darstellungen als auch die seit 1989 in London durchgeführten Ausgrabungen und vermittelt eine anschauliche Vorstellung²⁵:

Elisabethanische Bühne



Szene als selbstständige Einheit

Die nach drei Seiten offene Bühne wie auch das dichtgedrängt stehende und sitzende Publikum hatten tiefgreifende Konsequenzen für die Dramaturgie, die Struktur der dramatischen Texte. Als wichtigste Konsequenz ergibt sich die Konzeption der einzelnen Szene als selbstständige Einheit, da bei einer vorhanglosen und nicht abdunkelbaren Bühne die leere Bühne die einzige Möglichkeit bietet, „einen Übergang zu einem anderen Ort und eine Unterbrechung des Zeitkontinuums zu symbolisieren“.²⁶

Wortkulisse

Eine weitere Konsequenz der Bühnenverhältnisse ist der Verzicht auf Kulissen, da diese einem Teil des Publikums die Sicht nehmen würden: Wo und wann eine Szene spielt, muss sprachlich vermittelt werden (Wortkulisse).

Beispiel

Die erste Szene in *Julius Caesar*²⁷ liefert ein anschauliches Beispiel für den geschickten Aufbau einer solchen – detailreichen – Wortkulisse. Zwei Autoritätspersonen, erst später wird klar, dass es die Tri-

²⁴ Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 35.

²⁵ Abb. nach William Shakespeare: *Titus Antronicus*. Hrsg.: J. Bate. London; New York: Routledge 1995 (= *The Arden Shakespeare. Third Series*), S. 5.

²⁶ Suerbaum, *Das Elisabethanische Zeitalter*, S. 422.

²⁷ Der Einfachheit halber werden die Werke William Shakespeares im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition*. Hrsg.: S. Greenblatt, W. Cohen, J. E. Howard; K. E. Maus. New York; London: W. W. Norton & Company 1997.

bunen Flavius und Marullus sind, treffen auf eine Gruppe von Handwerkern. Auf mehrere Sprecher und über den Dialog der gesamten Szene I,1 verteilt, informiert der Dramatiker sein Publikum über den Ort und die Zeit des Geschehens: die Handwerker wollen den Triumph Caesars sehen (I,1,29–30), sie und auch die Autoritätspersonen sind Römer (I,1,35). Ort der Handlung sind die Straßen Roms (I,1,31–41), das Kapitöl und der Tiber werden zur Verdeutlichung mehrfach genannt (I,1,44; 57; 62), und auch die Zeit wird noch präziser bestimmt: „You know it is the Feast of Lupercal“ (I,1,66).

Moderne Wertung

Mag der durch die Bühnenverhältnisse im öffentlichen Theater erzwungene Verzicht auf Kulissen manchmal als Mangel empfunden worden sein, so ermöglichte er andererseits eine immense Flexibilität.²⁸ Die elisabethanisch-jakobäische Bühne räumte „einem talentierten und ehrgeizigen Dramatiker, der ihre Gegebenheiten berücksichtigte und der bereit war, sein eigener Bühnenbildner, Techniker und Regisseur zu sein, größere Freiheiten [ein] [...] als eine kompliziertere und anspruchsvollere Bühne“; zugleich förderte sie „durch ihre Unzulänglichkeit indirekt die Anreicherung des Textes bis zur Grenze des sprachlich Möglichen“.²⁹

Tradition des antiken Dramas

Wie die Bühnenverhältnisse die Dramaturgie, die Struktur der einzelnen Dramen beeinflussten, so wirkten auch die vielfältigen dramatischen Traditionen in die Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen hinein. Aus der Antike übernahmen die Dramatiker die Differenzierung von Komödie und Tragödie. Allerdings setzten sie sich mit Mischformen (z. B. Tragikomödie) sogleich über fast alle der sechs traditionellen Unterscheidungskriterien (Historizität, moralische Qualität, sozialer Stand und Redestil der Figuren, Stoff und Dramenausgang³⁰) hinweg.

Plautus und Terenz

Dennoch verdankt die englische Komödie der Tudor- und Stuartzeit PLAUTUS (ca. 254–184 v. Chr.) und TERENCE (ca. 195–159 v. Chr.) entscheidende Impulse: die logisch entwickelte Handlung, die Einteilung in Akte und Szenen und eine ganze Reihe von stereotypen Bühnenfiguren (z. B. den *miles gloriosus*) und Bühnenkonventionen (z. B. Prolog- und Epiloggespräch).³¹

Seneca

In gleicher Weise sind die Tragödien SENECA (ca. 4 v. Chr.–65 n. Chr.) Geburtshelfer der elisabethanischen Tragödie, wie die Übernahme senecaischer Motive (z. B. der zur Rache mahnende Geist oder das kannibalistische Horrorkanett) und technischer Mittel (z. B. Botenbericht) verdeutlichen.³²

Tradition des mittelalterlichen Dramas

Markiert die antike, im wesentlichen die lateinische, Tradition die eine Wurzel des elisabethanisch-jakobäischen Dramas, so wichtig ist die heimische mittelalterliche Tradition der *mystery* und *morality plays* als zweite Wurzel. Die abwechslungsreiche, weitge-

hend handlungsbetonte Konzeption der *mystery plays*, mit ihrer Verknüpfung von biblischen Stoffen und derben Kaufszenen, von Heilsgeschichte und Schwank, vermittelte strukturell wichtige Impulse. Die *morality plays* prägten sowohl mit der Dramatisierung des ethischen Entscheidungskonflikts eines Individuums (vgl. z. B. in MARLOWES *Dr. Faustus*) als auch mit der Vice-Figur (vgl. dazu unten S. 70f) das Drama Shakespeares und seiner Zeitgenossen.

28 Vgl. Suerbaum, *Das Elisabethanische Zeitalter*, S. 423: „Man kann Szenen unlokalisiert lassen – sie spielen dann irgendwo draußen zu irgendeiner Zeit bei Tage –, man kann ganz knapp lokalisieren oder die Orts- und Zeitbeschreibung breit ausführen und ins Symbolische und Metaphorische ausweiten.“

29 Suerbaum, *Das Elisabethanische Zeitalter*, S. 424–425.

30 Vgl. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 24–36.

31 Vgl. Weiß, *Shakespeare-Handbuch*, S. 53–56.

32 Vgl. grundlegend Braden, *Renaissance Tragedy* und Mitola, *Shakespeare and Classical Tragedy*.

Krieges. Er, der tiefsinnige Grübler von einst, taucht ein in die dumpfen Rituale von Blut und Mord (V, 2, 98–301). Und Dänemark fällt an Fortinbras, den siegreichen Eroberer; der Kreislauf von Krieg, Blut, Eroberung und Mord kann aufs neue beginnen.

Das Anderssein Hamlets

Die Einsamkeit und die Isolation sind für Hamlet im Rückblick Zeichen seiner persönlichen Integrität; sichtbares Zeichen seines radikalen Andersseins. Der völlige Zusammenbruch seines Weltverständnisses ist die Voraussetzung für die Rückkehr in die Welt des Hofes, in die höfisch-staatliche Gemeinschaft und ihre – zutiefst unvernünftigen – Rituale. Und so bleibt Hamlet nur, nachdem er seine intellektuelle Außenseiterexistenz und sein Leben hingegeben hat, den Freund Horatio darum zu bitten, in dieser rauhen, brutalen Welt, seine Geschichte wahrheitsgetreu zu berichten:

*Had I but time – as this fell sergeant Death
Is strict in his arrest – O, I could tell you –
But let it be. Horatio, I am dead,
Thou liv'st. Report me and my cause aright
To the unsatisfied.* (V, 2, 278–282)

Der Triumph des Kriegerstaates

Und ein letztes Mal zeigt diese Welt ihre wahre, unmenschliche Fratze, indem sie Hamlet selbst das noch verweigert. Das letzte Wort in der Tragödie hat der junge Fortinbras (*forte braccio*, der starke Arm); er ordnet an, Hamlet wie einen Soldaten mit allen militärischen Ehren beizusetzen:

*[...] Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage,
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally; and for his passage,
The soldiers' music and the rites of war
Speak loudly for him.* (V, 2, 339–344)

Mit dieser zeremoniellen und traditionellen Beisetzung wird Hamlet gleichsam seines Andersseins beraubt, wird im Tod hineingenommen in die Gemeinschaft der hohlen Rituale des Kriegerstaates, deren zerstörerische Unmenschlichkeit er durchschaute, ohne eine Möglichkeit zu sehen, sie zu ändern. Nimmt das Publikum Hamlets Erklärung an die Schauspieler über die Zielsetzung des Theaterspiels ernst (III, 2, 18–22: „[...] *the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*“), so zeitigt dies deprimierende Konsequenzen: Nicht einmal Horatio hat Hamlet in seinem Anderssein verstanden (V, 2, 324–329),⁵⁸ so sehr ist auch er geprägt von den Vorstellungen einer maroden Welt, die ohne Unterlass ihre dumpfen Rituale zu

„*carnal, bloody, and unnatural acts*“ (V, 2, 325) entarten lässt und für den integren, sensiblen, nachdenklichen Hamlet zum Schicksal wurde.

Politische Lehren?

Die Frage nach der politischen Lehre aus dieser Tragödie führt zurück an den Anfang unseres Kapitels: Als vorläufiges Ergebnis der Analyse der politischen Dimension in Shakespeares *Hamlet* lassen sich wiederum Fragen formulieren, Fragen jedoch, deren Aktualitätspotential nicht eigens betont zu werden braucht:

*Heißt die politische Lehre, sich mit den Fortinbras zu arrangieren, weil die unser Gefängnis immerhin mit einem ordentlichen Kanalsystem ausstatten? Oder heißt die politische Lehre, Hamlet über Hamlet hinaus weiterzudenken, [...] eine Welt zu projektieren, in der die Philosophie, die Bildung, die Gelehrsamkeit, die Reflexion über den Sinn menschlicher Existenz sich natürlich und ungezwungen entfalten könnte?*⁵⁹

5 Die Macht der Liebe und die Macht des Schicksals: Romeo and Juliet

Liebes- tragödie

The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet (1595), etwa zeitgleich mit *A Midsummer Night's Dream* entstanden, gilt als die künstlerisch bedeutendste Darstellung der *courtly love* auf der elisabethanischen Bühne.⁶⁰ Betrachtet man die Wirkungsgeschichte des Stückes, so „erscheint Romeo and Juliet als eine der reifsten *Tragödien Shakespeares*“.⁶¹ Nicht nur die Kritik schätzt *Romeo and Juliet*; seit gut vierhundert Jahren fasziniert diese Tragödie ihr Publikum, und sie tut dies, obwohl ihre Handlung keineswegs klar und logisch aufgebaut ist:

*[The] tragedy is unusually dependent on coincidence, mischance, and accident to produce what the Chorus, in the sonnet that serves as the prologue, calls the lovers' 'misadventured piteous overthrows'.*⁶²

Quelle Shakespeares

Den Stoff, den Shakespeare seiner Tragödie zugrundelegt, übernahm er aus ARTHUR BROOKES epischem Gedicht *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562). Dieses geht auf die französische Prosaversion PIERRE BOIASTUAS (1559) zurück, die wiederum auf die italienische Version BANDELLOS (1554) zurückgreift, der seine Erzählung auf LUIGI DA PORTOS Version (1525) einer Geschichte

⁵⁸ Vgl. Greenblatt, „Introduction“, S. 1664.
⁵⁹ Krippendorff, S. 386.

⁶⁰ Vgl. Weiß, *Das Drama der Shakespearezeit*, S. 163–164.

⁶¹ Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, S. 181.

⁶² Greenblatt, „Introduction“, S. 865.

VON MASUCCIO SALERNITANO (1476) gründet.⁶³ Obwohl Shakespeare die Grundzüge der Geschichte weitgehend unverändert beibehält, gewinnt sie erst durch seine Eingriffe die Qualität, die ihre immense Wirkung erklärt:

[Shakespeare] rafft das Geschehen von Monaten zum jagenen Zeitablauf von vier Tagen und Nächten; die so entstehenden Verkettungen und ironischen Situationskontraste erwecken den Eindruck tragischer Unaufhaltsamkeit. Seine Juliet ist im Unterschied zur Vorlage fast noch ein Kind; umso stärker treten die Reinheit ihrer Liebe und ihr erstaunliches Reifen zur tragischen Heldin ins Bewusstsein. Die tiefe Teilnahme, die der Dichter für seine Liebenden zu wecken vermag, und im Zusammenhang damit der lyrische Reichtum ihrer Sprache hatten in der Quelle keine Entsprechung. Doch auch die für die Konturen des Dramas so wichtige politische und moralische Schiedsrichterrolle des Fürsten Escalus und des „geistlichen Vaters“ Lawrence und ferner die komödiantisch bunte Gegenwelt zur Gefühlsentückung der Liebenden (vor allem die Figur Mercutio) ist ganz das Werk Shakespeares.⁶⁴

Hauptthema

Shakespeares tragischem Liebespaar Romeo und Juliet gelingt es, wenn auch nur für Stunden, in einer durch Instabilität und Gewalt geprägten Gesellschaft, sich eine von hingebungsvoller Leidenschaft erfüllte private Welt zu schaffen. Die symmetrisch konzipierte Handlung verknüpft alternierend die Darstellung des öffentlichen mit der des privaten Lebens, und präsentiert so die beiden Hauptthemen des Stücks: die Familienfehde der miteinander verfeindeten Häuser Montague und Capulet sowie die daraus erwachsenden Gefahren für die wahre Liebe des jungen Paares.

Vorausdeutung

Der Sonett-Prolog des Dramas verdeutlicht, dass der leidvolle Weg der Liebenden („A pair of star-crossed lovers“) von einem grausamen Schicksal vorherbestimmt ist (Pr. 5–11); eine Anhäufung fataler Zufälle, freilich auch das Unverständnis ihrer Familien und Freunde, lässt das Paar im folgenden zum Spielball Fortunas werden.

Alter Zwist und neuer Streit

Als Schauplatz der Handlung fungiert das sommerliche Verona, wo sich die Gemüter schnell erhitzen und alte und neue Leidenschaften jäh entflammen können. In dieser knisternden Atmosphäre lodert der „ancient quarrel“ (I, 1, 97) der beiden Häuser – der Grund für den Zwist bleibt ungenannt – wieder auf. Ein wichtiger Anlass führt zu einem Handgemenge, an dem sich neben Vertretern der gegnerischen Lager – allen voran der Streithahn Tybalt aus dem Hause Capulet – auch Bürger der Stadt beteiligen. Erst das Auftreten des Fürsten Escalus, der die verfeindeten Familien durch die Androhung drastischer Strafen zur Vernunft bringt, bereitet dem Treiben ein Ende.

Nebenmotiv: Störung der staatlichen Ordnung

In dieser tumultuarischen Straßenszene klingt ein gewichtiges Nebenmotiv der Tragödie an, das eine Horrorvision der Elisabethaner heraufbeschwört: Die Störung des staatlichen und gesellschaftlichen Ordnungsgefüges durch inneren Zwist. Erst die Versöhnung der verfeindeten Familien am Schluss vermag diese essentielle Bedrohung abzuwenden, worauf der Sonett-Prolog gleich zweimal vorausweist (Pr. 8 und 11).

Romeo in petrankistischer Pose

Nach diesem Tumult betritt Romeo, der Sohn Montagues, die Szene. Von Liebeskummer geplagt, verliert er sich in petrankistischen Posen und Worthülsen, mit denen er seine Herzensdame Rosaline vor seinen Freunden, dem friedfertigen Benvolio und dem frivolen Mercutio, preist (I, 1, 164–231).

Romeo und Juliet: Liebe auf den ersten Blick

Noch am gleichen Abend begegnet Romeo auf einem Maskenball im Hause Capulet der Tochter des Familienoberhaupts: Juliet. Auf den ersten Blick verlieben sich die beiden unsterblich ineinander; den Dialog der beiden, der in einem ersten Kuss mündet, hat Shakespeare kunstvoll als Sonett gestaltet (I, 5, 90–106). Entrückt von der Außenwelt und sprachlich isoliert von den übrigen Festteilnehmern empfinden beide in gleicher Weise die Magie des Augenblicks. Die Entdeckung, dass Juliet eine Capulet und Romeo ein Montague ist, vereint beide – bezeichnenderweise unbemerkt von ihren jeweiligen Gesprächspartnern – in dem Gedanken an ein übermächtiges Schicksal, das als Unstern über ihrer Liebe steht (I, 5, 114–115 und 135–138).

Vorausdeutung des Chores und Planung der Titelhelden

Ein Sonett des Chores eröffnet den zweiten Akt, bilanziert das bisherige Geschehen und kündigt für die Zukunft an: „But passion lends them power, time means, to meet, / Temp'ring extremities with extreme sweet“ (II. Chor. 13–14). In der folgenden – symbolträchtigen – Gartenszene beteuern sich die beiden ihre gegenseitige Liebe und beschließen in verliebtem, jugendlichem Übermut, am nächsten Tag zu heiraten.

Traung und erneute Straßenkämpfe

Bei der Realisation dieses Entschlusses wird ihnen Juliets Arme zur unverzichtbaren Helferin. Das Glück des jungen Paares – nach der von Friar Laurence heimlich vorgenommenen Trauung⁶⁵ – ist jedoch nur von kurzer Dauer; eine Nacht nur gewährt das Schicksal ihnen (III, 5, 1–67). Romeo hatte beim Versuch, einen Kampf

⁶³ Vgl. hierzu von Koppenfels, *Shakespeare-Handbuch*, S. 560–561 und Greenblatt, „Introduction“, S. 865.

⁶⁴ von Koppenfels, *Shakespeare-Handbuch*, S. 561.

⁶⁵ Friar Laurence hofft, dass diese Verbindung den Familienzwist beendet: „In one respect I'll thy assistant be, / For this alliance may so happy prove / To turn your households' rancour to pure love“ (II, 2, 90–92).

zwischen Tybalt und Mercutio zu schlichten, seinen Freund festgehalten und damit Tybalt den todbringenden Stoß ermöglicht; rasend vor Zorn hatte er daraufhin Tybalt im Duell getötet (III, 1, 51-130) und damit gegen die vom Fürsten befohlene Verpflichtung, den Frieden zu wahren, gefrevelt. Wiederum legt der Dramatiker den beiden Liebenden Worte in den Mund, die sie im Gleichklang ihrer spontan geäußerten Gedanken verbinden: mit „O, I am fortune's fool!“ (III, 1, 131) antizipiert Romeo unmittelbar nach dem Tode Tybalts die tragischen Konsequenzen seiner Tat, während Juliet – nachdem Romeo sie verlassen musste – auf die Unberechenbarkeit Fortunus hofft:

O fortune, fortune, all men call thee fickle.
If thou art fickle, what dost thou with him
That is renowned for faith? Be fickle, fortune,
For then I hope thou wilt not keep him long,
But send him back. (III, 5, 60-64)

Tradition der Komödie

Bis zu den tödlichen Duellen in Akt III könnte das Stück durchaus als Komödie betrachtet werden. Die geschmacklosen Späße Mercutios (z. B. I, 4, 13-32), die mit erotisch-derben Puns brillierende Amme Juliets (z. B. I, 3, 52-107), der Vater Juliets, dessen Hauptbeschäftigung darin zu bestehen scheint, andere in sein Haus einzuladen, verweisen auf die Tradition der Komödie.

Wendung ins Tragische

Danach jedoch wenden sich die Dinge unaufhaltsam ins Tragische, wobei die opponierenden komischen und tragischen Elemente die Handlungsdynamik generieren. Romeo wird aus Verona verbannt, reist nach kurzer Hochzeitsnacht (III, 5, 1-67) gen Mantua und wartet dort die weitere Entwicklung ab. Juliets Eltern interpretieren die Niedergeschlagenheit ihrer Tochter, wie nicht anders zu erwarten, falsch und versuchen, sie durch die Verheiratung mit dem Grafen Paris aufzuheitern. Von düsteren Gedanken getrieben, sucht Juliet Rat bei Friar Laurence, der schnell einen Plan entwickelt, die beiden Liebenden wieder zu vereinen. Dieser Plan ist freilich etwas kompliziert. Friar Laurence händigt Juliet ein Betäubungsmittel aus, das sie in todesähnlichen Schlaf versetzen soll, um der erzwungenen Heirat zu entgehen. Weiterhin sieht die Planung vor, dass die vermeintlich Tote nach vierzigstündigem Schlaf in der Familiengruft der Capulets erwachen wird, wo sie dann mit Romeo zusammentreffen soll, den ein Brief über den Plan informiert und nach Verona zurückrufen soll.

Schicksal, Zufälle, Missverständnisse

Der erste Teil des Plans geht auf, die erfolgreiche Realisierung des zweiten Teils verhindert der Zufall oder das Schicksal, denn nur die Nachricht von Juliets Tod erreicht Romeo in Mantua, nicht jedoch der Brief mit den genauen Instruktionen durch Friar Laurence. Aufgewühlt vom Tod der Geliebten ist Romeo fest ent-

schlossen, sich mit ihr im Tode zu vereinen: „Well, Juliet, I will lie with thee tonight./ Let's see for means“ (V, 1, 34-35). Er verschafft sich ein tödliches Gift und eilt zur Gruft der Capulets. Dort trifft er auf den ebenfalls trauernden Paris, es kommt erneut zu einem Missverständnis und Romeo tötet seinen Widersacher (V, 3, 45-74). In der Gruft, wohin er wunschgemäß den Leichnam des Grafen Paris getragen hat, setzt Romeo neben dem vermeintlichen Leichnam Juliets seinem Leben durch das Gift ein Ende (V, 3, 87-120).

Das Finale

Kurz darauf erwacht Juliet aus ihrem todesähnlichen Schlaf, sieht den toten Geliebten und erfasst sofort, was geschehen ist (V, 3, 148-150; 160-162). Vor Schmerz fast wahnsinnig, küsst sie zärtlich den Geliebten in der Hoffnung, noch einen Rest des Gifts von seinen Lippen trinken zu können (V, 3, 164-166). Da dies fehlschlägt, bemächtigt sie sich seines Dolchs und tötet sich (V, 3, 168-169). Die herbeigeeilten Mitglieder der Familien Capulet und Montague, Fürst Escalus und die Wachen erschüttert die grauenerregende Szenerie, die sich ihren zunächst ungläubigen Augen bietet; nachdem ihnen Friar Laurence die Hintergründe erläutert (V, 3, 228-276) und der Fürst sie an ihre Schuld erinnert hat (V, 3, 290-294), bekennen sich sowohl Capulet als auch Montague zu ihrer Mitschuld an dem Unglück.

Veröhnung und Wiederherstellung der staatl. Ordnung

Im Angesicht der beiden toten Kinder versöhnen sich die Familien, die nun ohne Erben sind. Der Opfertod der jugendlichen Liebenden hat Verona in einer quasi-rituellen Handlung, mit dem Liebestod als Nachvollzug des Liebesaktes, von der Krankheit, die den Staatskörper befallen hatte, befreit.

Bewertung des Schicksals der Liebenden

Das letzte Wort in der Tragödie hat Fürst Escalus; er kann den Frieden nur als „glooming peace“ (V, 3, 304) bezeichnen und verkünden, dass selbst die Sonne aus Gram ihr Antlitz verberge: „For never was a story of more woe/ Than this of Juliet and her Romeo“ (V, 3, 308-309). Die alte Familienfehde, das Unverständnis der Familien und Freunde, und eine kaum glaubliche Folge von unglücklichen Zufällen wurde den beiden Liebenden zum Schicksal. Die bis heute andauernde Begeisterung beim Theaterpublikum und die hohe Wertschätzung in der Literaturkritik erklärt dieses freilich noch nicht.

Magie der Worte

Die Faszination der Tragödie gründet zu einem erheblichen Teil in dem, was sich so schwer beschreiben lässt, der Magie der Worte, mit der der Dramatiker die beiden Liebenden sich ihre eigene Welt der Liebe schaffen lässt:

Against the magical, passionate, transformative language of Romeo and Juliet is set not only Mercutio's mockery but the Nurse's garrulous evo-

cation of the inescapable life cycle: birth, weaning, sexual maturity, and death.⁶⁶

In ihrer Sprache setzen sich Romeo und Juliet nicht nur von den übrigen Mitspielern ab, die Sprache wird ihnen zugleich zum Mittel, die hohlen Liebes-Konventionen des Petrarkismus hinter sich zu lassen und zu einer ehrlicheren, tieferen Liebe zu gelangen. Bezeichnenderweise schreibt der Dramatiker dabei Juliet die führende Rolle zu.

Petrarkismus

Nicht nur die mehrfache Verwendung der Sonettform markiert in *Romeo and Juliet* den Bezug auf PETRARCAS Sonette und die darin gefeierte Laura. Explizit kritisiert Mercutio in einer seiner frivol-satirischen Bemerkungen die Blässe und Unmännlichkeit des petrarkistischen Liebhabers (II, 3, 33–40), nur weiß er in diesem Moment noch nicht, „dass Romeo nicht mehr die unnahbare, dem petrarkistischen Ideal nachgestaltete Rosaline liebt, sondern Juliet Capulet“.⁶⁷ Mercutio weiß ebenfalls nicht, dass Romeo und Juliet die Konventionen des Petrarkismus längst hinter sich gelassen haben, wie die Schlüsselszene ihrer ersten Begegnung andeutet und die Gartenszene vollends bestätigt.⁶⁸

Erste Begegnung

Den Dialog bei der ersten Begegnung der beiden gestaltet Shakespeare als ein auf zwei Sprecher verteiltes Sonett. Das erste Quartett spricht Romeo (I, 5, 90–93) und ganz in der Pose des petrarkistischen Liebhabers erklärt er Juliet zum Heiligenschein, den er „durch die Berührung mit der Hand entweiht. Als Sühne will er mit seinen Lippen, die er zu zwei errötenden Pilgern metaphorisiert, seine Entweihung wieder gutmachen“.⁶⁹ Formal geht Juliet auf Romeos Spiel ein und repliziert mit dem zweiten Quartett des Sonetts (I, 5, 94–97), das gedankliche Übereinstimmung signalisiert, mit der Kritik an Romeos Sprache und Metaphorik jedoch das sich darin ausdrückende petrarkistische Frauenbild genauso ablehnt wie die Rolle, die Romeo ihr zugeordnet hat. Gleichzeitig akzeptiert sie Romeos Liebeswerben; sie steuert den Dialog so, dass er zu einem echten Ausdruck der Liebe führt. Nach dem dialogisch aufgelösten 3. Quartett (I, 5, 98–101) fällt der Paarreim des Schlusscouplets (I, 5, 102–103) mit dem ersten Kuss zusammen, den Romeo Juliet gibt.

Überwindung der petrarkistischen Konventionen

Dass Romeo seine Lektion noch nicht ganz gelernt hat, zeigt der Fortgang der Szene: Er will das Spiel weiterreiben, ein neues Sonett beginnen und Juliet nochmals küssen. Bevor er jedoch das erste Quartett beendet hat, unterbricht Juliet ihn: „You kiss by th'book“ (I, 5, 107). Da Romeos Verhalten dem literarischen Modell, der höfischen Etikette, folgt, entzieht sich Juliet ihm; weder petrarkistische Überhöhung noch höfische Ritualisierung wünscht sie: „bei der Abwehr des petrarkistischen Frauenbildes [geht es Juliet] um die

Sicherung ihrer eigenen Identität, einer Identität, die sie in der Einheit mit Romeo sucht“.⁷⁰ In klarer Erkenntnis ihrer prekären Situation argumentiert Juliet, wenn sie – nicht ahnend, dass Romeo sie belauscht – ausführt, dass der geliebte Romeo mit seinem Namen seine Identität als Montague ablegen und in der Beziehung zu ihr eine neue Identität gewinnen kann, die in der Überwindung des Familienzwists ihre Liebe ermöglichen soll (II, 1, 80–91). Danach hat auch Romeo begriffen, worauf es Juliet ankommt: Er wird ihr fortan zu einem ebenbürtigen Partner in einer reinen, tiefen und alle Konventionen transzendierenden Liebe:

The visionary moment turns into a moment of auditory revelation as well, as Romeo, in an intense, eroticized version of what audiences routinely do, overhears Juliet's soliloquy. He has entered into her most intimate thoughts and longings and has an overpowering proof of their authenticity, since she speaks with no awareness of his presence. The inner world his lyrical utterance has conjured up is miraculously united with her own.⁷¹

Die genauere, historisierende Analyse der ersten beiden Begegnungen Romeo und Juliets eröffnet den Blick auf ein Liebespaar, das die höfischen Konventionen seiner Zeit erfolgreich abstreift und sich in ehrlicher, einfühlsamer Zweisamkeit verbindet. So liegt wohl über der Wirkungsgeschichte der Tragödie, die im Stück selbst beginnt,⁷² ein feiner Hauch von Ironie, indem sie eben dieses Liebespaar wiederum zum Klischee erstarren lässt, zur Verkörperung der „star-crossed lovers“.

66 Greenblatt, „Introduction“, S. 868.

67 Müller, „Weibliche Identität“, S. 234.

68 Für das Folgende kann ich mich darauf beschränken, die überzeugenden Ergebnisse Müllers („Weibliche Identität“, S. 233–236) zusammenzufassen.

69 Müller, „Weibliche Identität“, S. 234.

70 Müller, „Weibliche Identität“, S. 235. Vgl. zum Problem der Identität auch Kahn, „Coming of Age in Verona“, bes. S. 178.

71 Greenblatt, „Introduction“, S. 867.

72 Vgl. Pr. 5–8 und V,3,308–309.