Aleida Assmann

Liebe und Tod in Shakespeares Tragödien

18. August 2008

Festspiel-Dialoge 2008

© Copyright Aleida Assmann

Aleida Assmann

Liebe und Tod in Shakespeares Tragödien

Ich möchte über zwei von Shakespeares Liebestragödien sprechen, die als Opernfassungen in diesem Jahr auf dem Spielplan der Festspiele stehen und das Leitthema ‚Liebe und Tod' auf paradigmatische Weise variieren: *Romeo and Juliet* und *Othello*.

1. Romeo und Juliet

Shakespeares Liebesmythos

Romeo und Julia sind in der Rezeption in den Rang eines modernen mythischen Liebespaars aufgestiegen. Dieses Paar verkörpert in Reinkultur den Mythos der romantischen Liebe, der immer wieder inszeniert und ins Bild gesetzt wurde. Die theatralische Balkonszene, schälte sich dabei als prägnante Pathosformel heraus, die diesen Mythos zur Ikone verfestigte und zu einem lieu de mémoire im westlichen Kulturgedächtnis machte. Vom 18. bis zum 20. Jahrhundert wurde die Handlung des Dramas auf den visuellen Stereotyp dieser Szene zu einem visuellen Stereotyp konzentriert, der, mit den Sehnsüchten der jeweiligen Epoche beladen wurde. Wie kommt es zu diesem Liebesmythos? Aus welchen Elementen hat Shakespeare ihn geschaffen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir zunächst einmal unterscheiden zwischen dem romantischen Liebesmythos des 19. Jahrhunderts und dem der Shakespeare-Zeit. Der Liebesmythos der Elizabethaner ist keineswegs identisch mit dem Liebesmythos der Viktorianer.

Beginnen wir also mit dem elizabethanischen Liebesmythos. Um 1595, als Shakespeare seine Tragödie schrieb, hatte die Tradition der höfischen Liebe Hochkonjunktur. Das Konzept der ‚höfischen Liebe' geht auf Andreas

Capellanus zurück, der in seiner Schrift *De Amore* vom Ende des 12. Jahrhunderts dieses Liebessystem in 31 Regeln zusammengefasst hat. Es handelt sich dabei um eine im Milieu der Ritterwelt angesiedelte Form der verbotenen und geheimzuhaltenden Liebe, die auf sinnliche Gratifikation ausgerichtet und mit schweren emotionalen Prüfungen und Belastungen verbunden ist. Petrarca hat im 14. Jahrhundert dieses System in seinen Liebessonetten neu formuliert. Dabei fügte er dem Liebeskonzept eine elaborierte Bildersprache hinzu, die artifizielle Übertreibungen und Oxymora bevorzugt. Der petrarkistische Liebescode wurde von den Dichtern des elizabethanischen England begierig aufgegriffen. Auch Shakespeare bediente sich aus dem Arsenal dieser Tradition.[1]

Der petrarkistische Liebeskode wird von Romeo in das Stück eingeführt, noch bevor die erste Begegnung der Liebenden stattgefunden hat. Der Held wird den Zuschauern als ein unheilbarer Liebeskranker vorgestellt, der dem Tode verfallen ist. Er verzehrt sich nach einem Mädchen namens Rosaline, die nichts von ihm wissen will: She'll not be hit With Cupid's arrow. Der Romeo der ersten Szenen verkörpert die düstere, melancholische Seite der unerfüllten Liebe, die sich wie Blei auf alle vitalen Regungen legt. Er spricht von Galle (I i 200), von Selbstverlust (I have lost myself; I am not here; I i 203), von lebendem Tod, von Kerker und Folter und einer bleiernen Sohle / Seele (I iv 15-16). So erstarrt und unbeweglich lernen wir den liebeskranken Romeo kennen, der bereits dem Tode verfallen ist: She hath forsworn to love, and in that vow Do I live dead that live to tell it now; I i 230).

Diese Koppelung von Liebe und Tod hält im Stück jedoch nur bis zur 5. Szene des ersten Akts an. Die jähe Wende, die Romeo in der ersten Begegnung mit Julia widerfährt, ist also nicht die zur Liebe sondern die zur erwiderten Liebe.

[1] (Beispiele für Oxymora aus dem Mund des Romeo I i 181 ff), nicht ohne sich gelegentlich auch spielerisch und ironisch davon zu distanzieren

Er, der Verbündete von Melancholie und Dunkelheit, erlebt diese neue Liebe deshalb konsequenter Weise als Licht in der Finsternis. Julias Antlitz leuchtet heller als alle Fackeln

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear (I v 49-50)

Auch in Liebesrhetorik der Balkonszene variiert er das Motiv vom Licht, das im Dunkeln leuchtet:

But soft! What light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun!
Arise, fair sun, and kill the envious moon (II ii 2-4)

Wenig später werden Julias Augen mit leuchtenden Sternen verglichen. Künstlicher und preziöser kann man seine Liebe nicht ausdrücken; Romeo erweist sich als Experte des petrarkistischen Liebescodes. Julia als Sonne, die den Mond aussticht, hat allerdings auch einen engeren dramatischen Bezug. Seine erste Angebetete, die schöne Rosaline, hatte sich der Keuschheit verschworen; sie stand somit im Gefolge der Diana, der blassen Mondgöttin, von der nur ein kaltes Licht ausgeht; Julia dagegen wird mit dem warmen und fruchtbaren Licht verglichen, das allein von der Sonne ausgeht.

Shakespeare steigert in seinem Drama den petrarkistischen Liebescode und erfüllt ihn mit neuem Leben, indem er *die Wechselseitigkeit* der Liebe zum Thema macht, die in den großen Liebesdialogen ihren Ausdruck findet. Die erste Begegnung der Liebenden auf dem Maskenball der Capulets ist zugleich der erste Höhepunkt von Shakespeares Liebesrhetorik, der die Worte der Liebenden in einem einzigartigen dialogischen Sonett verschmelzen lässt.

If I profane with my unworthiest hand	Entweihet meine Hand verwegen dich,
This holy shrine, the gentle sin is this,	O Heilg‘enbild, so will ich‘s lieblich büßen.
My lips, two blushing pilgrims, ready stand	Zwei Pilger, neigen meine Lippen sich,
To smooth that rough touch with a tender kiss.	Den herben Druck im Kusse zu versüßen.
Good pilgrim, you do wrong your hand too much,	Nein, Pilger, lege nichts der Hand zu Schulden
Which mannerly devotion shows in this;	für ihren sittsam-andachtsvollen Gruß.
For saints have hands that pilgrims‘ hands do touch,	Der Heil‘gen Rechte darf Berührung dulden,
And palm to palm is holy palmers‘ kiss.	Und Hand in Hand ist frommer Waller Kuß.
Have not saints lips, and holy palmers too?	Hat nicht der Heil‘ge Lippen wie der Waller?
Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.	Ja; doch Gebet ist die Bestimmung aller.
O then, dear saint, let lips do what hands do;	O, so vergönne, teure Heil‘ge nun,
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.	Daß auch die Lippen wie die Hände tun.
	Voll Inbrunst beten sie zu dir: erhöre,
	Daß Glaube nicht sich in Verzweiflung kehre.
Saints do not move, though grant for prayers‘ sake.	Du weißt, ein Heil‘ger pflegt sich nicht zu regen,
	Auch wenn er eine Bitte zugesteht.
Then move not, while my prayer‘s effect I take.	So reg dich, Holde, nicht, wie Heil‘ge pflegen
	Dieweil mein Mund dir nimmt, was er erfleht.

(I, v, 97-110)

Dieses Sonett, das Romeo in der Maske eines Pilgers spricht, baut eine konsequente Parallele zwischen körperlicher Liebe und religiöser Symbolik auf. Es ist von der Profanisierung eines heiligen Schreins die Rede, von Sünde, von Pilgern und ihrer Andacht, ihren Gebeten und ihrem Glauben, von Gnade, Verzweiflung und Vergebung. Neu an dieser Form sind weniger die Bilder als ihr dramatisch dialogischer Charakter; Romeos Werben wird unmittelbar beantwortet von der Gegenstimme Julias, die ihre eigene Position und Tonlage durchhält. Bei dieser sensiblen Verschränkung zweier Stimmen, von denen die eine fordernd und ungestüm ist und die andere beschwichtigend aber liebevoll einverständig respondiert, haben wir ein sprachlich auskomponiertes Duett vor uns, das zu musikalischer Ausgestaltung geradezu herausfordert.

Im zweiten großen Liebesduett, der Balkonszene, sind die Stimmen ebenfalls deutlich gegeneinander gesetzt: Romeo, der sich nur im hoch elaborierten Liebeskode artikulieren kann und in den Wolken der Imagination schwebt, und Julia, die bei aller Affiziertheit durch die Liebe in schlichten Worten auf die Inhalte achtet und mit ihren Wünschen auf der Erde bleibt.

Zum petrarkistischen Liebesmythos gehört die außereheliche Beziehung, die in der Welt, wie sie ist, keine Verwirklichung finden kann. Dieser Widerstand gegen ihre Verwirklichung trägt wesentlich zur Idealisierung und mythischen Überhöhung der Liebe bei. Die tragische Unerfülltheit der petrarkistischen Liebe wird von Shakespeare umgebogen in die Unmöglichkeit, sie in der Welt, wie sie ist, zu verwirklichen. Die Liebe von Romeo und Julia ist zwar ehelich sanktioniert und körperlich erfüllt, sie existiert jedoch nur als eine geheime. Sie als eine radikale Enklave dramatisiert, als eine Folie à deux, die ohne bestätigendes Umfeld und externe Stützen auskommen muss. Mehr noch: alle Gebote und Institutionen werden verhindernd gegen diese Liebe aufgeboten. Die Liebe, die von den sozialen Regeln ausgeschlossen ist, ist aber nicht nur eine geheime, sonder auch eine autonome und souveräne, sich über alle Bedingungen und Bedingtheiten hinwegsetzende ‚reine' Liebe.

Der ‚reinen' Liebe stehen im Drama ‚unreine' Formen der Liebe gegenüber, von denen diese sich umgeben sieht. Der Liebesmythos wird von Shakespeare mit derbem Realismus konfrontiert und kontrastiert. Es wird in sehr unterschiedlichen Registern über Liebe gesprochen: es gibt die zynische, sexistische und pornographische Rede über Liebe seitens der Straßen-Gang des Romeo (Mercutio), es gibt die volkstümlich heitere, unzensiert indezente, karnevaleske Rede über Liebe seitens der Amme und es gibt die routinisiert pragmatische und engstirnig zweckbestimmte Rede der Eltern Capulet über die Liebe. Durch diese Vielstimmigkeit wird der Liebesmythos zugleich gesteigert

und erträglich. Das Destillat des hochstilisierten Liebesmythos ist nämlich immer nur in kleinen Dosen verträglich und muss durch provozierende Kontakte mit der Realität unterbrochen werden.

Liebe und Tod

Von Anfang an wird in dem Drama kein Zweifel darüber gelassen, dass diese Geschichte nicht gut ausgehen kann. Der Prolog, der die Handlung zusammenfasst, legt bereits das Gewicht auf das tragische Ende. Die Dramenhandlung reduziert sich damit auf eine Schicksalstragödie, in deren unabwendbaren Ablauf das Publikum von Anfang an eingeweiht ist: „The fearful passage of their death-marked love“ (Prologue 9).[2] Der Tod grundiert das gesamte Drama, er ist sein Ursprung und Telos. Diese Tragödie ist vom Tode gerahmt: sie entfaltet sich im engsten Grenzgebiet zwischen Leben und Tod, und es ist diese liminale Spannung, die nicht nur die Außergewöhnlichkeit und mythische Qualität der Liebesgeschichte besiegelt, sondern auch das gesamte Geschehen unter allergrößten Zeitdruck setzt.[3]

Wie verschränken sich bei Shakespeare die beiden zentralen Themen von Liebe und Tod? Um das besser zu verstehen, lohnt es sich, einen Blick auf seine Vorlage zu werfen. Ihm lag die englische Übersetzung eines italienischen Textes vor, der folgenden Titel trug:

THE TRAGICALL HIS-
torye of Romeus and Juliet, writ-
Ten first in Italian by Bandell,
and nowe in Englishe by

[2] Davis, Lloyd. "‘Death-marked love’: Desire and Presence in Romeo and Juliet." Shakespeare Survey Volume 49: Romeo and Juliet and its Afterlife. Ed. Stanley Wells. Cambridge University Press, 1996.
[3] Man hat ausgerechnet, dass es im Stück mehr als hundert Verweise auf die Uhrzeit gibt, sowie mehr als 50 Verweise auf Eile und Beschleunigung.

Arthur Brooke Imprinted at London ... 1562[4]

Der Begriff ‚Tragicall History' ist eng an die mittelalterliche Vorstellung des Tragischen angelehnt. Geschichten mit fatalem Ausgang wurden so erzählt, dass die menschliche Schuld an der Katastrophe deutlich hervortrat und die Zuhörer und Leser dem abschreckenden Exempel eine klare moralische Botschaft entnehmen konnten. Der Übersetzer stellte seinem Text folgende Botschaft voran:

„Zu diesem Zweck, verehrter Leser, wurde diese tragische Geschichte niedergeschrieben, um Dir ein Paar unglücklich Liebender vor Augen zu stellen, die sich einer unehrenhaften Begierde verschreiben, die Autorität und Rat ihrer Eltern und Freunde ausschlagen, sich hauptssächlich mit betrunkenen Schwadroneuren und abergläubischen (und unkeuschen) Mönchen abgeben und keine Gefahr scheuen, um ihre Begierde zu befriedigen, die sich der Ohrenbeichte (dieses Instrument der Hurerei und des Verrats) bedienen, um ihre Zwecke zu erreichen und den ehrenvollen Namen der rechtmäßigen Ehe beschmutzen, indem sie mit falschen Verträgen hantieren, und so schließlich nach einem durch und durch verlogenen Leben einem unglücklichen Tode entgegeneilen. Dieses Schicksal soll in Dir, verehrter Leser (...) eine tiefe Abscheu vor dieser schmutzigen und tierischen Lust (filthy beastlynes) erwecken. Wenn Du diese Lehre annimmst, wird meine Mühe gerechtfertigt und Dir der Nutzen sicher sein."

Erst vor diesem Hintergrund können wir ermessen, was Shakespeare aus der Geschichte von Romeus und Juliet gemacht hat: er hat eine moralisches Exempel schmutziger Liebe in einen neuzeitlichen Liebes-Mythos verwandelt, der die Epochen überdauert hat. Der Tod, der in seiner Vorlage die Konsequenz

[4] Narrative an Dramatic Sources of Shakespeare, ed. G. Bullough, vol. 1. 1957.

und Strafe für die vielen Untaten des jugendlichen Paares ist, wird bei Shakespeare umgedeutet zum Mittel für die Transzendenz der Liebe und die Apotheose der Liebenden.

Die Symbolik des Todes ist im Stück allgegenwärtig, das erfüllt ist mit düsteren Vorausdeutungen. Romeo, der von seiner melancholischen Liebespathologie[5] durch Juila geheilt wird, liefert sich dem Tode damit nur auf andere Weise aus durch die Absolutheit und Unbedingtheit seiner neuen Liebe.

Gesetz und Souveränität

Diese Liebe von Romeo und Julia gibt sich ihr eigenes Gesetz. Im revolutionären Pathos der jugendlichen Liebe steckt für die Gesellschaft eine gefährliche antinomische Kraft, aber diese Antinomie kann auch als ein Urakt der Autonomie und Souveränität bewertet werden. Hier haben wir es tatsächlich mit einem revolutionär ‚romantischen' Potential zu tun, das von Shakespeare bis in unsere Zeit nachwirkt. Die romantische Liebe ist verbunden mit einer modernen Dynamik der Selbstbestimmung und ist damit die Kraft, die die Eltern von ihren Kindern trennt. Das wird deutlich im ersten Akt des Sommernachtstraums, in dem Hermia sich dem Willen ihres Vaters verweigert. Sie ist bereit zu sterben

Ere I will yield my virgin patent up
Unto his lordship, whose unwished yoke
My soul consents not to give sovereingty, (I i 80-82)

Da diese Konfrontation innerhalb einer Komödie stattfindet, gibt es glücklicherweise statt der Logik des Todes Auswege, Vermittlung und

[5] Romeos Liebe wird von seinem Vater so beschrieben: „... to himself so secret and so close, So far from sounding and discovery, As is the bud bit with an envious worm, Ere he can spread his sweet leaves to the air..." (I i 153-156).

Versöhnung. Aber das gefährliche Stichwort, um das es hier geht, ist bereits gefallen: die Souveränität der romantischen Liebe, ein Vorschein der modernen Souveränität des Individuums. Die Literatur hat sich dieses Motivs der selbstbestimmten Liebewahl ausgiebig angenommen und damit den Prozess der sozialen Modernisierung beschleunigt. Juliet ist in der Situation der Hermia; sie soll dem Wunsch der Eltern folgen und sich mit dem für sie ausgesuchten Paris abfinden. Juliet setzt sich über ein doppeltes Gesetz hinweg: das der Fehde zwischen den Familien und das patriarchalische Gesetz, das den Töchtern eine eigene Stimme bei der Wahl ihrer Gatten abspricht. Anders als Hermia muss Julia ihre Souveränität mit dem Preis ihres Lebens bezahlen.

Autonomie und Souveränität gewinnen die Liebenden Dank ihrer jugendlichen impulsiven Kraft Sie beugen sich nicht den Gesetze und Tabus der Welt, die sie umgibt, sie sind auch gewillt, die ehernen Gesetze des Fatalismus zu überwinden und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen.[6] Es ist diese nicht-resignative, selbstbestimmte Form ihres Scheiterns, die Shakespeares Paar zu einem paradigmatisch modernen macht. Fortuna ist für sie nicht mehr die mittelalterliche Gestalt des Glückswandels, sondern die Göttin der Chance und Gelegenheit, mit der gemeinsame Sache machen muss, wer seines Glückes Schmied sein will. Nicht, dass sie mit ihren Strategien und Maßnahmen scheitern ist letztlich entscheidend, sondern dass sie ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und es unter extremen Risiko-Bedingungen selbst gestalten.[7]

Mit den Widerständen der sozialen Umwelt und Hürden der unglücklichen Zufälle wächst ihre Liebe, aber erst mit der letzten Hürde, die der Tod selber darstellt, wird sie ins Mythische transfiguriert. Deshalb darf der Tod selbst nicht mehr als eine Hürde und ein Widerstand aufgefasst werden, sondern muss als

[6] Ein eindrucksvoller Ausdruck dieser Fähigkeit zur absoluten Selbstbestimmung ist die Bereitschaft, den Namen zu ändern und sich damit von der eigenen Herkunftswelt abzulösen.
[7] Klaus Reichert, Fortuna

konsequentes letztes Ziel ihres Lebens angenommen werden: So selbstbestimmt wie die Liebe muss auch der Tod sein. Dann ermöglicht er die Überhöhung ins Absolute, die letzte Transfiguration. Ähnlich wie Märtyrer besiegeln die Liebenden durch die ekstatische Selbstauslöschung ihren spirituellen Triumph. In der religiösen Semantik nimmt der Opfertod der Unschuldigen die Qualität einer kollektiven Erlösung an: die reinen Stellvertreter der Gemeinschaft sühnen die Schuld aller anderen und ermöglichen - wie der Tod Christi - einen Neubeginn. Die Eltern versprechen, ihren Kindern ein Denkmal zu setzen: poor sacrifices of our enmity (V iii 304). Die durchgängige profan-religiöse Orchestrierung des Stücks mündet am Schluss in einen Akkord, in den sich blasphemische Töne mischen: die körperliche Liebe von Romeo und Juliet wird in Shakespeares Tragödie dem Sühneopfer Christi gleichgestellt.

2. Othello

Der Fremde

Auch in Othello beginnt die Liebestragödie mit der selbstbestimmten Entscheidung der Tochter, die sich über den Willen ihres Vaters hinwegsetzt. Die Souveränität, die sie in diesem Akt gegenüber ihrem Vater bekundet, wird in der Unterwerfung unter den Willen ihres Ehemannes allerdings sofort wieder zurückgenommen; Desdemona bleibt durch das Stück hindurch eine passive und geradezu unterwürfige Gestalt.[8] Im Gegensatz zu Julia erhält Desdemona die Gelegenheit, ihren Bruch mit dem Vater in aller Öffentlichkeit erfolgreich zu verteidigen. Das Problem, das in der einen Tragödie das Unheil auslöst, wird in der anderen also gleich zu Beginn aus dem Wege geräumt. Anders als in

[8] Emilia kann nicht ertragen, dass Desdemona alle öffentlichen Demütigungen klaglos hinnimmt.
Emilia: Hath she forsook so many noble matches,
Her father, and her country, all her friends,
To be call'd whore? Would it not make one weep?
Desdemona: it is my wretched fortune.
Emilia: Beshrew him for it! (IV ii 127-129)

Verona, wo eine Familienfehde die soziale Welt in zwei tödliche Lager spaltet, stehen in Venedig die Stadt und der Senat geschlossen hinter dem neuen Bund des Liebespaars. Damit sind aber noch nicht alle Widerstände überwunden. An die Stelle der offenen Fehde tritt in Othello der unterschwellige Rassismus, der tief in der Gesellschaft verankert ist und sich obendrein auf die Zuschauer des Dramas ausdehnt. Die uralten traditionellen Vorurteile gegen den schwarzen General werden in der ersten Szene von Iago und Rodrigo auf die denkbar obszönste Weise ausgesprochen. Obwohl sie im ersten Akt der Dramenhandlung überwunden werden, leben sie doch auf unterschwellige Weise nicht zuletzt in der Erwartungshaltung der Zuschauer fort, die sich hier mit ihren eigenen impliziten Reaktionen auseinandersetzen müssen.

Doch auch nach ihrer öffentlichen Beglaubigung bleibt das hohe Pathos dieser Liebe problematisch. Brabantio und Rodrigo können nicht an die freie Übereinkunft und Wechselseitigkeit dieser Liebe glauben und gehen davon aus, dass die Natur die verblendete Desdemona bald eines besseren belehren wird. Der Meinung ist auch Iago, der Rodrigo erklärt:

It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor ... She must change for youth: when she is sated with his body she will find the error of her choice. (I iii 338-9, 345-7)

Her delicate tenderness will find itself abused, begin to (...) disrelish and abhor the Moor. Very nature will instruct her in it and compel her to some second choice. (II i 224-8)

Die Liebe der beiden ist also von Anfang an ein Mysterium, das für die Ungläubigen eine Provokation darstellt. Während sich die grenzüberschreitende Liebe von Romeo und Juliet in einem von Hass gespaltenen Umwelt

durchsetzen muss, muss sich die grenzüberschreitende Liebe von Othello und Desdemona gegen unser aller Skepsis und Vorurteile durchsetzen. Es ist ein Stück über die Verführung zum Zweifel, und dieser nagt nicht nur an Othello, sondern auch an den Zuschauern.

Das Bild, das von Othello präsentiert wird, ist von Anfang an radikal gespaltenen in Monstrum und Held. Im Licht der Verleumdungen erscheint er als ein Gegenstand des Abscheus, im Licht der Politik erscheint er als ein begnadeter General und Hoffnungsträger der Communitas. Er ist der ‚valiant Moor', von dem man sich den befreienden Schlag im Kampf gegen die Türken verspricht. In dieser bedrohten Situation vergisst man gern, dass Othello selbst ein Fremder ist. An dessen rassische und kulturelle Fremdheit erinnert die andern jedoch Brabantio, in dessen Familie dieser Fremde eingebrochen ist:

If such actions may have passage free,
Bondslaves and pagans shall our statesmen be. (I ii 99)

Der Sieg Othellos über seine Verleumder im ersten Akt ist ein pragmatischer und kein moralischer. Er beruht nicht auf dem Respekt seiner Person, der durch seine Integration in die Familie und Gesellschaft besiegelt wird, sondern ist allein dem Druck der Umstände geschuldet und beruht auf der opportunistischen Entscheidung für den fähigen General. Mit den Augen der Liebe sieht ihn allein Desdemona, und auf diesen Blick müssen wir im Folgenden näher eingehen.

Liebeszauber

In beiden Dramen ist die Sprache das Medium, das Liebe erzeugt und das Bindemittel, das die Liebenden zusammenführt. An die Stelle des petrarkistischen Liebesmythos in *Romeo und Juliet* tritt in *Othello* der Liebeszauber. Was im einen Fall die poetisch stilisierte Sprache aus

hyperbolischen Bildern und Figuren leistet, leistet im anderen Fall Othellos Erzählung. Es gilt als plausibel, dass sich Othello auf den ersten Blick in Desdemona verliebt hat, die ein allgemein begehrtes Liebesobjekt ist. Desdemona aber verliebt sich in Othello keineswegs auf den ersten Blick. Dieses Schema der höfischen Liebe kommt für die Angehörigen unterschiedlicher Rassen und Kulturen nicht in Frage. Im Gegenteil ist die Gegenseitigkeit dieser Liebe (im Gegensatz zu der von Romeo und Juliet) ein Wunder. Wie kann Desdemona lieben, wovor sie sich fürchten müsste? (To fall in love with what sie fear'd to look on? I iii 98)
Desdemonas Vater klagt deshalb Othello an, sich unlauterer Methoden wie Zwang oder Magie bedient zu haben.

Damned as thou art, thou hast enchanted her:
... thou hast practised on her with foul charms
Abused her delicate youth with drugs or minerals
That weaken motion. (I ii 63, 73-5)

Othello wird als ein teuflischer Verführer beschrieben, der sich mit Zauberkraft und Drogen Desdemona willfährig gemacht hat.[9] Desdemona, deren hervorstechender Wesenszug im Stück ja ihre Passivität ist, wird von ihrem Vater bereits als entmündigt und hypnotisiert eingeführt. In Wirklichkeit hat Othello sie aber keineswegs stillgestellt, sondern durchaus bewegt, und zwar in ihrer Phantasie. Diese ist ebenso erregbar durch die Erzählungen des Othello wie die Phantasie des Othello durch die Lügen des Iago. Beide leiden offensichtlich an einem Übermaß an Imagination. Mit der Schilderung seiner Abenteuer, seiner Leiden, Prüfungen und Heldentaten entwirft er das wortgewaltige Bild eines Helden, dem die mit Hingabe und Empathie lauschende Desdemona rückhaltlos verfällt.

[9] Mit seinen Lügen bedient sich Iago tatsächlich der witchcraft: I iii 59.

She loved me for the dangers I had pass'd,
And I lov'd her that she did pity them. (I iii 167-8)

Ihre Liebe gilt also zunächst der romantischen Figur der Erzählung. Sie verliebt sich zuerst in den Othello als das Bild ihrer stimulierten Phantasie, bevor sie sich in den wirklichen Othello verliebt.

I saw Othello's visage in his mind,
And to his honours, and his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate (I iii 252-4)[10]

Auch Desdemonas Othello ist also gespalten; er zerfällt er in einen fiktionalen und einen realen Geliebten. Desdemona ist der Prototyp jener weiblichen Leserin, die mit dem Druckzeitalter entsteht und Gegenstand andauernder männlicher Sorge und Pädagogik geworden ist: ihr wurde vorgeworfen, ihre Hausarbeiten liegen zu lassen und die einfühlende Imagination anhand weltferner Romanzen so weit zu treiben, dass sie darüber den Zugang zur Realität zu verlor.[11]

Die Magie, die hier im Spiele ist, ist also die sentimentale Fiktion im Sinne der packenden und aufwühlenden Erzählung von staunenswerten Abenteuern, die außerhalb der Reichweite alltäglicher Erfahrung liegen. Nachdem Othello im ersten Akt vom Vorwurf der Magie freigesprochen wurde, kehrt sie im dritten Akt im Zusammenhang mit dem Taschentuch, das Othello Desdemona als einen Talisman zum Schutz ihrer ehelichen Treue übergibt, wieder auf. Tis true, betont

[10] In Othello gibt es ebenso wie in *Romeo and Juliet* einen zynisch realistischen Gegendiskurs zur hohen, sentimentalen Liebe, der u.a. von Emilia artikuliert wird:
„'Tis not a year or two shows us a man:/ They are all but stomachs, and we all but food;/ They eat us hungerly, and when they are full/ They belch us" (III iv 103-106).
[11] Auden nach Mason 83

Othello, there's magic in the web of it (III iv 68). In dieser Szene beruft sich Othello auf seine Herkunft und gewährt einen Einblick in seine eigene Familiengeschichte, der keine sentimentalen Abenteuer enthüllt, sondern die abstoßenden magischen Praktiken einer fremden Kultur. Othello wird-symbolisch gesprochen – immer schwärzer. Er ‚regrediert' und macht eine dramatische Verwandlung durch vom exotischen Abenteuer-Helden zum abstoßenden Fremden.

Wie *Romeo und Juliet* handelt auch die Tragödie von *Othello* vom Pathos einer absoluten Liebe. Dieses Pathos beruht auf wechselseitigen Idealbildern. Der Glaube an diese Ideale ist äußerst fragil; er wird fortschreitend durch das Gift des Misstrauens und der Skepsis zersetzt. Iagos Funktion in der Tragödie ist es, als Katalysator des Schicksals die Fäden zu verknüpfen und das Netz zusammenzuziehen, das alles erstickt. Iago injiziert dieses Gift, auf das seine Zuhörer nur allzu bereit ansprechen, und bringt damit das erhabene Konstrukt dieser Liebe zu Fall. Er ist nicht der traditionelle Villain und Urheber des Bösen, sondern nur der höchst effektive Agent des latenten, in den Menschen angelegten Misstrauens, der an ihre negativen Stereotypen appelliert um Kommunikation zu vergiften und Sozialität zu zerstören. [12] In dieser Funktion ist er auch der interne Regisseur des Dramas, der den Figuren ihre Rollen und ihr Skript vorschreibt. Was der Fall ist und was nicht (ocular proof), wird für die

[12] Wie Miltons Satan und Goethes Mephistopheles macht sich Iago darab, Gutes in Schlechtes zu verkehren. Dabei tut er nichts anderes, als auf dem Register menschlicher Schwächen zu spielen (Rodrigos Aufstiegsehrgeiz, Cassios Liebe zum Alkohol, Othellos Unsicherheit) bzw. ihre Tugenden wie im Falle des Mitleids der Desdemona für Cassio gegen sich selbst auszuspielen:

So will I turn her goodness into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh 'em all. (II iii 351-3)

Iago ist als eine ‚durchlässige' (impervious) Figur im Drama beschrieben worden; an ihm haftet nichts, weil er als Agent des reinen Intellekts keine Gefühle kennt und sich von nichts affizieren lässt. Seine Immunität gegenüber der Liebe macht ihn unverwundbar, wie es umgekehrt die Liebe ist, die die Menschen verwundbar macht.

internen Zuschauer durch seine Inszenierungen festgelegt.[13] Die tragische Konsequenz, die sich in *Romeo und Juliet* durch eine überstürzende Verkettung unglücklicher Umstände verdichtet, ist in *Othello* die Sache von Iagos Intrige.

Schein und Sein

Was Iago tut, ist letztlich nichts anderes, als den Figuren des Stücks seine Sicht der Dinge plausibel zu machen. Das kann er mit so großem Erfolg tun, weil in der Welt des Dramas eine grundsätzliche Unsicherheit darüber herrscht, was etwas ist. Es tut sich ein beunruhigender Hiat auf zwischen Schein und Sein, zwischen der äußeren Gestalt einer Person und ihrem Handeln einerseits und ihrem Wesen und geheimen Absichten andererseits. „Men should be that they seem“ (III iii 130) sagt Iago einmal, aber weil es keine Kongruenz zwischen Schein und Sein gibt, hat er viel Spielraum in der Manipulation menschlicher Beziehungen. „Show me thy thought“ (III iii 120) fordert der ungeduldige Othello von Iago und wünscht sich einen gläsernen Menschen.[14] Wie das Theater Shakespeares ist auch die Welt, die es umgibt, eine Bühne des Spiels, der Selbstinszenierungen und der Verstellungen, in der die Arglosen und Aufrichtigen wie Desdemona keine Chance haben. Iago, der sich in der Tradition der Negativ-Figur des ‚Vice’ als Meister der Verstellungen darstellt (I am not what I am, I i 65), hat im Stück den Beinamen ‚honest Iago’, was auf die Verblendung der anderen Figuren verweist. Alle Figuren leiden an einem ‚false gaze’ (I iii 19). Die arglose Desdemona, die sich eine Verschiebung zwischen Schein und Sein nicht vorstellen kann, bringt das epistemologische Dilemma der Tragödie auf den Punkt:

[13] Wie Edmund in King Lear kann er eine Lüge so inszenieren, dass sie die Zuschauer als Wahrheit und ‚ocular proof’ wahrnehmen. (IV i 44-7)

[14] Dabei setzt Othello auf Magie:
... That Handkerchief
Did an Egyptian to my mother give,
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people. (III iv 53-56)

For if he be not one that truly loves you,
That errs in ignorance, and not in cunning,
I have no judgement in an honest face. (III iii 49-51)

Shakespeare inszeniert diese Tragödie als ein modernes Drama der vielfältigen und ungesicherten Perspektiven. Jedes Sehen ist mit seiner eigenen Art von Blindheit geschlagen. Die Tragödie baut sich als eine Serie von Täuschungen, Selbsttäuschungen, Fehleinschätzungen auf. Mit Nachhilfe von Iago verkennen und verfehlen alle Figuren einander. Das Thema von Schein und Sein manifestiert sich im Drama in seiner ganzen Breite in der Differenz von Fiktion und Realität, Verzauberung und Ernüchterung, Täuschung und Aufklärung, Verblendung und Erkenntnis, Phantasma und Wirklichkeit. Das Gift des bösen Blicks[15] geht hier zwar nur von einer einzigen Quelle, genannt Iago, aus, aber kraft der leichten Manipulierbarkeit der anderen Personen kann es epidemisch werden und alle menschlichen Beziehungen zerstören.

Die Semantik von Ehre und Schande

Desdemonas Liebe ist, wie wir hörten, auf das Idealbild eines Romanzen-Helden gegründet. Sie hat sich diesem überlebensgroßen heroischen Bild verschrieben: „to his honours, and his valiant parts Did I my soul and fortunes consecrate“ (I iii 252-4). Deshalb will sie später auch von Othellos Eifersucht nichts wissen und verteidigt ihr idealisiertes Bild gegen Emilias Hinweise. Auch Othellos Welt und Weltsicht ist durch die Semantik von Ehre und ihren Gegenbegriff der Schande definiert. In dieser Semantik gibt es keine Grautöne und Schattierungen, sondern ausschließlich die Werte rein und unrein, gut und böse, schwarz und weiß. Bevor Othello mit seinem hohen Ehrenkodex im Drama selbst zu Wort kommen darf, wird die Gestalt des Mooren in der

[15] IAGO: ...though that his joy be joy,
Yet throw such changes of vexation on ’t,
As it may lose some colour. (I i 71-3) An diesem Beispiel wird deutlich, dass Shakespeare das Gift des Iago in der Sprache der optischen Verzerrungen beschreibt.

Semantik der Schande in obszöner Sprache eingeführt. Der Vater Desdemonas wird in der Nacht alarmiert:

An old black ram
Is tupping your white ewe (I i 88 ff)

Diese Liebestragödie beginnt also am äußersten Gegenpol des Liebescodes: mit einer derben Beschreibung des Geschlechtsakts, die alle Formen gesellschaftlichen Anstands und kultureller Tabus verletzt. Durch systematische Verwischung der Grenze von Mensch und Tier wird der animalische Charakter dieser Liebe betont und als eine obszöne und beschmutzende Untat verunglimpft. Othello, der mit dieser plumpen Attacke in das Drama eingeführt wird, übersteht erstaunlicherweise den Rufmord und erreicht bereits am Ende des ersten Akts (der von Verdis Librettisten gestrichen wurde) seine volle Rehabilitation. Nach einer Prüfung der Verhältnisse durch den Senat der Stadt wird der Bund der Liebenden öffentlich besiegelt und die Ehre des Generals wiederhergestellt.

Schande und Ehre sind die Pole, die Othellos Denken und Handeln ihre verpflichtende Wert-Orientierung geben. Diese korrespondierenden Begriffe und kreisen um Ruhm, Anerkennung und die Unbeflecktheit eines unbescholtenen Namens. Selbst aus königlichem Geblüt stammend, trägt er das denkbar höchste Selbstbild in sich. Seine Werte heißen Stolz und Ehre, und mit diesen hofft der warlord Othello auch seine häuslichen Probleme bewältigen zu können. Dabei ist er sich allerdings bewusst, dass er sich in der Welt von Stein und Stahl besser auskennt als in der Welt von Gefühlen und Daunenbetten (Hath made the flinty and steel couch of war My thrice-driven bed of down; I iii 230-1).16 Just diese Daunen verwandelt er am Schluss in eine Mord-Waffe. So

[16] Seine Worte über den zögerlichen Wechsel vom freien Junggesellen zum Ehemann.

besonnen und verantwortlich er in der öffentlichen Welt agiert, so schwach und hilflos bewegt er sich in seiner Privatsphäre.

Zum Wert der Ehre gehört der Unwert der Schande, zur Reinheit des Namens die Gefahr seiner Besudelung. Othello, der Desdemona als seine Trophäe ansieht, muss er eifersüchtig über den makellosen Status dieses Ehrenabzeichens wachen. Othellos Liebesmythos der Reinheit ist untrennbar verkoppelt mit der Gegenseite der Unreinheit. Iagos Provokation am Anfang des Stücks kehrt diese Gegenseite des Mythos und damit zugleich die unterschwellige Angst des Othello hervor, der er schutzlos ausgeliefert ist: Desdemonas Promiskuität, bzw. die Ambivalenz des martialisch männlichen Frauenbildes von Engel und Hure. In dieser Ambivalenz kann sich Iago mit seinen Sticheleien einnisten. Othellos heroische idealisierte Liebe macht ihn verletzlich; die Sorge um die Beschmutzung seiner Ehre – in diesem Fall durch die Beschmutzung der Reinheit seiner Geliebten – macht ihn zum Opfer seines eigenen Phantasmas.

Liebe und Tod

Auch diese Liebestragödie steht von Anfang an im Zeichen des Todes. Desdemona zum Beispiel wird bereits im ersten Akt als ‚tot' gemeldet:

Brabantio: My daughter, O my daughter
All: Dead?
Brabantio: Ay, to me (I iii 59)

Gestorben ist sie ihrem Vater, den sie aus Liebe zu einem anderen verlassen hat. Doch eben diese Liebe führt in den Tod. In *Othello* werden Liebe und Tod auf die denkbar drastischste Weise miteinander verknüpft: der Geliebte wird selbst zum Mörder. Indem das Band zwischen den Liebenden zerreißt, tut sich ein Abgrund auf zwischen passivem Opfer mit grenzenloser Fähigkeit ‚to be

harmed' und aktivem Täter mit grenzenloser Gewalt ‚to harm'. Diese Wendung des Helden mutet den Zuschauern einen Empathie-Wechsel von der Bewunderung über das Mitleid bis hin zum nackten Schrecken zu.[17] Othello muss sich vor allem erst selbst in die Verfassung bringen, in der er in der Lage ist, das Leben der Geliebten auszulöschen wie eine Lampe. Liebe und Hass gehen in seiner tiefen psychischen Konfusion eine untrennbare Verbindung ein. In perverser Beharrlichkeit dringt Othello auf ein Schuldgeständnis Desdemonas, bevor er zur Tat schreitet. Er, der selbst nur die Semantik von Ehre und Schande kennt, verlangt von der reinen weißen Gestalt Desdemona ein Bekenntnis von Schuld und Reue. Da dieses ausbleibt, wird in seinen Augen aus dem Opfer seiner Liebe (sacrifice) der Mord (murder) an seiner Feindin. Nach dem Mord bricht für ihn die Welt zusammen, der Tod Desdemonas stürzt ihn in eine kosmische Umnachtung. Am Schluss ist der Kontrast zwischen schwarz und weiß, der in der ersten Szene ausbuchstabiert worden war (black ram, white ewe) wiederhergestellt:

Emilia: O, the more the angel she,
And you the blacker devil! (V ii 132-3)[18]

In seiner Schlussrede verweist Othello auf sich selbst als einen ‚honourable murderer' (For nought did I in hate, but all in honour, V ii 295-6). Mit dem Wort ‚honour' rettet er sich aus dem Leben in den Tod. Denn an der Schwelle des Todes, unmittelbar vor seinem Selbstmord, ist er nur um eines besorgt: um seine eigene Ehre und Reputation. Er spricht sich selbst einen Epitaph, rühmt seine Verdienste und erklärt sein Vergehen als Verirrung, womit er bis zum Schluss der Erzähler seiner eigenen Geschichte ist und Herr bleibt über die heroische

[17] „We cannot face Othello" ist der Schlüsselsatz des Buches von Mason.
[18] Mit dem Teufel, mit dem er gleichgesetzt worden ist, identifiziert er sich am Ende und phantasiert sich in die Hölle: (Ot *hell* o.)
Whip me, you devils,
From the possession of this heavenly sight,
Blow me about in winds, roast me in sulphur,
Wash me in steep-down gulfs of liquid fire! (V ii 278-281)

Deutung seines Lebens und Sterbens. Die letzten Worte deuten seinen eigenen Selbstmord im Lichte eines ehrenvollen Schlags, mit dem er einst einen Venezianer gegen einen gottlosen Türken gerächt hatte. Othello, dessen Bild von Anfang an gespalten war, spaltet sich am Ende selber auf und richtet in sich den feindlichen Fremden, gegen den er ausgezogen war, und den er am Ende auf tragische Weise selbst verkörpert. Seinen Selbstmord phantasiert er als eine letzte patriotische Tat, mit der er sich seine letzte Ehre und das Anrecht auf Zugehörigkeit zu einer Gruppe erwirbt, die ihn nie wirklich aufgenommen und soeben aus ihrer Gemeinschaft wieder ausgeschlossen hat.

Schlussbetrachtung: Der Liebestod

Kommen wir noch einmal zurück auf die Verbindung von Liebe und Tod, die das Thema dieser Reihe ist. Ein Vergleich der besprochenen Shakespeare-Dramen und ihren Vorlagen zeigt, dass Liebe und Tod auf sehr unterschiedliche Weisen miteinander verknüpft werden können. In der Tragical History von Romeus und Juliet ist der Tod die Strafe für eine sündige Liebe. Von dieser schlichten moralischen Grundlage entfernen sich Shakespeares Liebestragödien meilenweit. In beiden werden die Bildfelder von Eros und Thanatos in der poetischen Sprache und Dramaturgie konsequent gekreuzt und verschmolzen. Die Tragik der Liebe wird durch die symbolische Untermalung mit Todesbildern wesentlich gesteigert und ist durch Formen der Vorausdeutung mit einer Aura der Unheimlichkeit und Ausweglosigkeit umgeben. Shakespeares Kunst besteht darin, die gegensätzlichen Themen von Liebe und Tod so eng zu führen, dass sie sich schließlich gänzlich überlagern. In Romeo and Juliet wird der Tod zur letzten Hürde und damit zum letzten Test und absoluten Beweis ihrer Liebe. Mit ihm verwandelt sich ihre Liebe in körperlose reine Essenz. Die Liebenden gehen nicht unter, sondern erstehen als Statuen wieder auf, die ihre Eltern ihnen setzen. Shakespeare tut in seinem Stück nichts anderes: er transfiguriert eine vorgefundene Geschichte in einen Liebesmythos. Aus zwei

literarischen Figuren hat er ein Liebespaar geschaffen, das die irdischen Sphären übersteigt und zu den Heiligen einer neuen Liebesreligion geworden ist.

In beiden Liebestragödien sind die Liebenden in eine feindliche Welt der Widerstände eingeschlossen. Während in *Romeo und Julia* diese Widerstände zur Heroisierung der Liebe beitragen, führen sie in *Othello* zur Entheroisierung und Demontage der Liebe. Die Liebe Othellos ist tragisch weniger im Sinne eines von außen auferlegten Geschicks, als im Sinne eines in der Liebe selbst angelegten Mangels. Seine Liebe birgt in Form einer übersteigerten Imagination und eines übersteigerten Ehrbegriffs ihren tödlichen Keim in sich. Die Formel: ‚Liebe stark wie der Tod', verwandelt Othello in eine andere, welche lautet: ‚Ehre, stark wie der Tod'. An Desdemona, die er auf dem Altar seines Stolzes opfert, begeht er einen ‚Ehrenmord'; er selbst stirbt keinen ‚Liebestod' sondern einen ‚Ehrentod'.

Das unterscheidet ihn von den drei anderen Hauptfiguren der beiden Tragödien. Ihre Sterbeszenen werden durchgängig in der Eros-Thanatos-Symbolik orchestriert, der wir uns abschließend noch zuwenden müssen. Das Motiv des Liebestods hat eine weiche und eine harte Variante, je nachdem, ob der Tod zur Metapher des orgiastischen Liebesakts wird oder ob der Liebesakt zur symbolischen Untermalung des wirklichen Todes eingesetzt wird, ob wir es, kurz gesagt, mit einer *Thanatosierung der Liebe* oder einer *Erotisierung des Todes* zu tun haben. Bleiben wir zunächst bei der Thanatosierung der Liebe. Dabei handelt es sich um einen Liebestod im Modus des Als-Ob. Im Kuss bzw. im sexuellen Akt vollzieht sich eine Parallele zwischen Liebe und Tod durch den Orgasmus, der die Differenz der Liebenden aufhebt und ihre Zweiheit in einer Einheit verschmelzen lässt. Der Tod ist in der elisabethanischen Bildersprache deshalb das Standard-Symbol lustvoller Verschmelzung. „To die with thee again in sweetest sympathy" heißt es in einem Lied von John

Dowland, in dem keineswegs die Endgültigkeit, sondern gerade die Wiederholbarkeit des lustvollen ‚Todes' unterstrichen wird.[19]

Von einer Kreuzung von Liebe und Tod im Modus können wir auch dort sprechen, wo der Tod von den Liebenden auf der Höhe ihres Liebesglücks herbeigesehnt wird. Der Todeswunsch steigert dann den ekstatischen Augenblick und signalisiert die Bereitschaft, von einem Leben Abschied zu nehmen, das nach dem erfüllten Höhepunkt des Liebesglücks nichts Höheres oder Größeres mehr bieten kann. Ganz in diesem Sinne ist Romeo bereit, den erfüllten Augenblick seiner Eheschließung mit dem Tode zu bezahlen: „Then love-devouring death do what he dare" (II vi 6). Entsprechend zeigt sich im höchsten Augenblick seines Glücks Othello bei der Wiederbegegnung mit Desdemona in Zypern nach ihrem Kuss zum Sterben bereit:

If it were now to die,
't were now to be most happy (II i 196)

Neben Todesmetaphern und Todeswünschen geht es in den Tragödien jedoch um den wirklichen Tod, der dem Leben seine irreversible Grenze setzt. Dabei erweist sich die Erotisierung des Todes von einer ganz anderen Qualität als die Thanatosierung der Liebe. Noch stärker als bei der Todesmetaphorik der Liebe spielen bei der Liebessymbolik des Todes die historisch spezifische und die gender-spezifische Kodierung eine wesentliche Rolle. Shakespeare inszeniert bereits das Motiv der schönen weiblichen Leiche, das die Kunst-Epochen unbeschadet überstanden hat.[20] Die toten Körper von Julia und Desdemona sind noch nicht entstellt; in ihrer Stille und reinen Passivität wird ihre Schönheit für

[19] Die ‚Thanatosierung' der Liebe ist nicht zu verwechseln mit der Parallelführung von Grab und Muterschoss, von ‚womb' und ‚tomb'. Dabei handelt es sich nicht um einen topos der Liebesrhetorik, sondern um ein neuplatonisches kosmisches Prinzip der ewigen Erneuerung des Lebens. In *Romeo and Juliet* bezieht sich der Friar Laurence auf dieses Prinzip:
The earth that's nature's mother is her tomb
What is her burying grave, that is her womb. (II iii 9-10)
Das Pathos des Liebestods und das kosmische Prinzip der Erneuerung des Lebens schließen sich gegenseitig aus.
[20] Vgl. dazu die grundlegende Studie von Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche*.

den männlichen Blick noch gesteigert. Othello wollte bei seinem Mord kein Blut vergießen, um die Schönheit der Geliebten nicht anzutasten, sondern wie im „monumentalen Alabaster“ einer Grabplastik zu erhalten, und er phantasiert sogar etwas von einer (nekrophilen?) Liebe nach dem Tode:

Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
And love thee after. (V ii18-19)

Die tote Geliebte wird ästhetisch transfiguriert in ein Bild, eine Statue, ein Monument.

Neben diese Sublimierung und Ästhetisierung des Todes in der Gestalt der schönen Leiche tritt bei Shakespeare die Gestalt des Todes als eines Liebhabers. Diese andere Seite der Erotik des Todes weist nicht voraus ins 19. Jh., sondern zurück zur mittelalterlichen Verbildlichung des Todes und der Vorstellung vom Totentanz. Im Mittelalter konnte man dem abstoßenden Tod mit seinen traumatischen Verwüstungen unerschrocken ins Auge sehen, weil die christliche Religion ein Gegenmittel dafür aufbot: die Gnade der Liebe Christi, die stärker ist als der Tod. In Shakespeares Liebestragödie tritt neben die religiöse Liebe, die stärker ist als der Tod eine neue säkulare Gegenkraft: die erotische Liebe zweier junger Menschen, die auf ihre Weise den Tod überwindet, ob er auch durch den Tod als letzte Instanz begrenzt ist. Der Tod wurde als ein Gerippe vorgestellt, das die Menschen zu sich holt. In der Begegnung mit der schönen Frau vermännlichte sich dieses Gerippe und wurde als ein Tanz bzw. Liebesakt verbildlicht. Desdemona legt in Erwartung ihres Todes ihre Hochzeitskleider an und vermählt sich damit dem Tod als ihrem Liebhaber. Der Tod erscheint selbst als ein Liebender und Rivale der Liebenden, er ist der Buhler und Nebenbuhler schlechthin. Er nimmt sich, was dem Liebhaber vorenthalten wurde: die Jungfräulichkeit. Wenn es der Geliebte nicht tut, ist es der Tod, der die Liebe

vollzieht. Er taucht für die Frauen als ein dunkler Schatten und ‚Ersatzmann' hinter dem menschlichen Geliebten auf. Nach ihrer ersten Begegnung mit Romeo macht sich Julia bereits Sorgen: Falls der Geliebte verheiratet ist, müsse sie sich dem Tode anverloben:

If he be marrièd
My grave shall be my marriage bed (I v 134-5)

und nach Romeos Verbannung fürchtet sie, dass ihre Liebe, die nicht mehr vollzogen werden kann, vom Tode vollzogen wird:

But I, a maid, die maiden-widowed.
Come, cords, come nurse; I'll to my wedding bed:
And death, not Romeo, take my maidenhead! (III ii 136)

Auch Romeo erfährt den Tod als einen geilen Rivalen, der sich die schöne Julia für seine eigene Lust und Begierde aufgebahrt/ bewahrt hat.

Ah! Dear Juliet,
Why art thou yet so fair? Shall I believe
That unsubstantial Death is amorous
And that the lean abhorred monster keeps
Thee here in dark to be his paramour? V iii 102-5

Romeo, der sich vom Schrecken des Todes nicht überwältigen lässt, will bei Julia ewigliche Wache halten. Julia, die kurz darauf von den Wachen aufgescheucht wird, hat für ihren Abschied von Romeo nicht viel Zeit übrig.

Yea, noise? Then I'll be brief. O happy dagger!

This is thy sheath; there rest, and let me die. (V iii 168-170)

Da sie Romeo das Gift nicht von den Lippen küssen kann, nimmt sie ihm seinen Dolch ab und macht sich selbst zu dessen Scheide. Die sexuelle Symbolik dieser Szene ist ebenso knapp wie offenkundig. Ihre letzte mystische Vereinigung ist die *mit dem Tode* und nicht, wie wir (einschließlich des Librettisten von Gounods Oper *Romeo et Juliette*) uns wünschen, mit ihrem Geliebten *im Tode*.[21]

Desdemona und Othello sterben ebenso getrennt voneinander wie Romeo und Julia. Der reale gemeinsame Liebestod als Medium der letzten und absoluten Vereinigung der Liebenden ist Shakespeare unbekannt. Der Grund wird hier deutlich: weil sich der Tod - im wahrsten Sinne - im letzten Augenblick *zwischen die Liebenden* drängt. Er selbst ist es, der zum letzten, schauerlichen Liebhaber wird und seine Opfer in einem perversen Liebesakt zu sich holt. Dieser Tod ist stärker als die Liebe, weil er die Liebe selbst zu seinen Zwecken pervertiert. Dass der Tod stärker ist als die Liebe, ist ein Abgrund, in den der Mensch jedoch nicht ruhigen Blickes schauen kann. Gegen diesen tiefen nihilistischen Blick muss er sich vielmehr feien durch mythische Bilder, die das Grauen des Todes verbergen oder überwinden. Liebe – stark wie der Tod – ist eine Antwort auf die vorgängige Erfahrung der Zerstörung von Liebe und Leben durch den Tod. Die Religion und die Kunst beginnen mit solchen kontra-intuitiven Bekenntnissen, auf denen die Kultur insgesamt aufruht. Religion und Kunst sind ein elementarer Widerspruch gegen die allgemeine Evidenz der Übermacht des Todes.

[21] In dieser archaischen Todessemantik erotisiert noch die verzweifelte Pamina den Tod in Gestalt eines Dolchs:
„Du also bist mein Bräutigam,
Durch dich vollend' ich meinen Gram.
Geduld, mein Trauter! Ich bin dein,
bald werden wir vermählet sein." (*Die Zauberflöte* II 27)

Shakespeare erfand in Romeo and Juliet einen Liebesmythos, durch den die rohe Gewalt des Todes noch an vielen Stellen hindurchschimmert. Das 19. Jh. erfand einen anderen Liebesmythos, der dem Tod alle Aspekte der Perversion und Anstößigkeit nahm und ihn zu einem Akt pathetischer Verschmelzung und Entgrenzung sublimierte. Bei Gounod sterben Romeo und Julia wie Tristan und Isolde einen gemeinsamen Liebestod. Das entspricht jedoch nicht Shakespeares Text, der die Liebenden phasenverschoben sterben lässt und dieses Sterben mit einer je anderen Bildlichkeit unterlegt. Romeos Abschied von Julia ist der von der schönen Leiche. Es wird ihre Schönheit hervorgehoben, der der Tod (der ja nur ein tiefer Schlaf ist) nichts anhaben konnte. Julias Abschied von Romeo vollzieht sich als Auslieferung der Julia an den Tod als ihren letzten Geliebten. Dieser Liebestod ist ein anderer als die Steigerung des Sexualakts zur letzten und äußersten Entgrenzungserfahrung der Liebenden, denn die kulturelle Symbolik hinter Shakespeares Liebestod stammt nicht von Schopenhauer und Wagner, sondern vom mittelalterlichen Totentanz. [22]

[22] Vgl. Dieter Borchmeyers Eröffnungsvortrag in dieser Reihe. Das Motiv des Totentanzes wurde im Spätmittelalter erfunden, als viele europäische Städte von der Pest heimgesucht wurden und die Erfahrung des Todes jedem Menschen in gleicher Weise unmittelbar vor Augen stand. Damals entstanden als eine Art Gegengift volkstümliche und künstlerische Formen im imaginativen Umgang mit dem Tod, die den Ausdruck der Lebensfreude einschlossen und den Eskapismus zum Prinzip machten. Boccaccios Novellensammlung ist dafür ein Beispiel: hier wird am Rande des Todes fröhlich fabuliert und erzählt. In Shakespeares Romeo und Juliet ragt die Pestgeschichte hinein; der von Frater Laurentio geschickte Bote kann seine Botschaft nicht abliefern, weil etliche Häuser wegen der Pest amtlich verschlossen wurden.