

Liebe und Intimität

Shakespeares Welt – unsere Welt

Von *Joachim Zelter*

Das späte 20. Jahrhundert wird gemeinhin als diffuse Zeit gesehen, die sich keiner dominanten Idee oder Bezeichnung zu fügen scheint. Andererseits kreisen die Lebens- und Diskurswelten moderner Gesellschaften nach wie vor um Zentren privilegierter Wertschätzungen. Ein neuer alter Begriff gewinnt in diesem Zusammenhang an Bedeutung: *Liebe*.¹ Im Unterschied zu vor-modernen Gesellschaften meint der moderne Liebesbegriff nicht mehr alte Bezugsgrößen wie Gott, Nation oder Klasse, sondern sucht in betonter Weise das Individuum, nicht jedes Individuum als vielmehr den einzigartigen Liebes- oder Ehepartner fürs Leben, also keine allgemeine Nächstenliebe, sondern eine ausschließliche und in Superlativen gedachte *Liebsten-Liebe*.² Es ist das Leitbild der *romantischen Liebe*, in der die Liebespartner einander die Welt bedeuten, in einer Welt, die zunehmend bedeutungslos und unwirtlich erscheint. Die romantische Liebesbeziehung ist eine doppelte Vereinigung, die Zweisamkeit des einsamen Menschen und die Totalität heimatloser Regungen, die in der gesellschaftspolitischen Welt keinen Platz mehr haben: das Ausleben extremer Gefühle und Affekte, die Ermöglichung der Empfindsamkeit und Romantik, die Gelegenheit zur Verehrung und Vergötterung, das Erlebnis des Sakralen und Zaubers. Es ist zu vermuten, daß ein Zusammenhang besteht zwischen der wachsenden "intellektualistischen Rationalisierung" und *Entzauberung*³ der Welt und dem *Zauber* der *romantischen Liebe*. Die romantische Liebesbeziehung ist eine überdimensionale Gefühls-, Wert- und Sinntotalität, die eine

¹Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe* (Frankfurt, 1990).

²*Ibid.*, 238.

³Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wirtschaftslehre* (Tübingen, 1922; 1951), 577.

Vielzahl anderenorts frustrierter Lebensbedürfnisse auf sich vereint, ein *Universum*, das sich von der Umwelt abgrenzt, die sich als plurales und fragmentarisches *Multiversum* darstellt. Sie hat den Rang einer "diesseitigen Rest- und Neureligion" und ist "der Fundamentalismus der Moderne." Viele "reden von Liebe und Familie wie frühere Jahrhunderte von Gott."⁴ Damit verbindet sich nicht selten die quasireligiöse Vorstellung der Unvergänglichkeit, nicht nur die Unsterblichkeit der Liebe, sondern gar die der Liebenden selbst: "Geliebt zu werden, heißt gesagt zu bekommen: Du mußt nicht sterben."⁵ Die Liebesidee erweist sich als immer wiederkehrendes Thema privater und öffentlicher Diskurse, die versuchen, "Liebe" sprachlich dingfest zu machen. Der Liebesbegriff wird dabei ontologisiert, und zwar derart, daß es gilt, die Essenz "wahrer Liebe" freizulegen, welche in existentiellen Seins- und in ahistorischen Naturkategorien beschrieben oder besungen wird. Exemplarisch hierfür steht Erich Fromms Buch *Die Kunst des Liebens*, in dem die Liebe als "Antwort auf das Problem der menschlichen Existenz"⁶ gesehen wird. Auch hier steht die Vorstellung von Vereinigung, Einheit und Totalität im Mittelpunkt:

Der Mensch – aller Zeiten und Kulturen – steht der Lösung dieser einen und immer gleichen Frage gegenüber: die Frage, wie die Getrenntheit überwunden, wie man das eigene individuelle Leben transzendieren und eins werden kann. [...] Die eigentliche und totale Antwort auf die existentielle Frage liegt in der zwischenmenschlichen Vereinigung, in der Vereinigung mit einem anderen Menschen, in der Liebe.⁷

So ahistorisch sich dieser Liebesbegriff gibt, so ist er dennoch geschichtlich entstanden, konditioniert und kultiviert. Untersuchungen zu diesem Thema sehen im 18. Jahrhundert als Zeitalter der Empfindsamkeit den Übergang von vormodernen zu modernen Familien- und Beziehungs-

⁴U. Beck und E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, 21.

⁵*Ibid.*, 236.

⁶Erich Fromm, *Die Kunst des Liebens* (1956; Frankfurt, 1979), 23.

⁷*Ibid.*, 26/36.

formen.⁸ Damit ist nicht nur die Veränderung der sozio-ökonomischen Parameter und der äußeren Erscheinungsformen der Familie gemeint, sondern auch das Aufkommen einer entsprechenden Liebesidee. Literarische Texte spielen hierbei eine besondere Rolle. Sie sind einmal eine treibende Kraft bei der Entstehung des romantischen Liebesbegriffs, der zunächst die Geschichte einer Idee und erst in zweiter Linie eine Sozialgeschichte ist: "Was Ich-Philosophie und Romantik vordachten und vordichteten [...], wird zum Massenphänomen: die irdische Religion der Liebe."⁹ Andererseits zeigt Literatur die Geschichtlichkeit dieser Idee an. Literatur hat "insbesondere den Bereich menschlicher Affekte und zwischenmenschlicher Beziehungen zum Gegenstand."¹⁰ Sie kann daher verdeutlichen, was sonst empirisch nur schwer belegbar ist: die historische Veränderbarkeit des Liebesbegriffs und die Andersartigkeit seiner Bedeutungen und Bewertungen in vergangenen Zeiten.

Dies erweist sich besonders im Rückblick auf eine Zeit, die Shakespeare-Zeit, die nicht so sehr eine Vor- als eine Übergangszeit ist. Sie ist einerseits von vormodernen – das heißt: mittelalterlichen – Anschauungen beherrscht, andererseits zeigen sich Vorstellungen künftiger Denkmöglichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts, die allerdings nach Maßgabe orthodoxer Bezugssysteme bewertet und damit abgewertet werden.¹¹ Der kritische Impetus dieser Vorahnun-

⁸Peter Laslett, *The World We Have Lost* (London, 1965; ²1971); Edward Shorter, *The Making of the Modern Family* (New York, 1975); Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800* (London, 1977); Randolph Trumbach, *The Rise of the Egalitarian Family: Aristocratic Kinship and Domestic Relations in Eighteenth-Century England* (New York, 1978); Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt, 1982).

⁹U. Beck und E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, 243.

¹⁰Horst Breuer, "Liebe und Intimität: Psychohistorische Betrachtungen zu *The Two Gentlemen of Verona* und einigen anderen Komödien Shakespeares," *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch 20* (1984): 77-92; 77.

¹¹Cf. Lothar Fietz, "'Thou, Nature, art my goddess': Der Aufklärer als Bösewicht im Drama der Shakespeare-Zeit," in: Jochen Schmidt, Hg., *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart* (Darmstadt, 1989), 184-205.

gen erreicht gerade im Hinblick auf die moderne Liebesidee eine besondere Qualität. In den Dramen Shakespeares wird dieser Liebesbegriff weniger *a posteriori* abgewertet, sondern weist *a priori* eine geringere Wertigkeit auf. Was heute eine zentrale Überzeugung, ist bei Shakespeare nur die Peripherie anderer Wertzentren. Je marginaler aber ein Wert für eine Gesellschaft, um so größer ist das ideologiekritische Potential gegenüber anderen Gesellschaften, die in diesen Überzeugungen be- und gefangen sind. In der Regel ist es das vorgeblich entideologisierte 20. Jahrhundert, das die Idole der Vergangenheit entlarvt, wenn beispielsweise Tillyard über die Elisabethaner schreibt:

[...] the conception of order is so taken for granted, so much part of the collective mind of the people, that it is hardly mentioned except in explicitly didactic passages.¹²

Im Kontext der romantischen Liebesidee verkehrt sich diese kritische Erkenntnisrelation zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Idee der Liebe erscheint heute so selbstverständlich, daß sie nicht mehr als geschichtlich gewachsene Kultur reflektiert, sondern als universal gültige Natur des Menschen hingestellt wird. Bei Shakespeare hat dieser Liebesbegriff eine geringere Bedeutung, ist weniger ideologisch aufgeladen und wirkt daher potentiell ideologiekritisch. Er wird nach Maßgabe anderer Bezugssysteme relationiert und damit relativiert.

Dies soll anhand folgender Shakespeare-Dramen demonstriert werden: *Romeo and Juliet*, *The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew* und *King Lear*. Der vorliegende Beitrag geht in mehrfacher Hinsicht über die Studien Horst Breuers und anderer¹³ zu diesem Thema hinaus. Breuer kritisiert mit Recht die

¹²Cf. E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943; Harmondsworth, 1972), 17. Cf. auch Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (Cambridge, Mass., 1948).

¹³H. Breuer, "Liebe und Intimität," *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch* 20 (1984): 77-92; Horst Breuer, "Shakespeares Mädchen und Frauen im familiengeschichtlichen Kontext," *Anglia* 105 (1987): 69-93; Horst Breuer, *Historische Literaturpsychologie: Von Shakespeare bis Beckett* (Tübingen, 1989). Cf. auch Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (London, 1985).

universell verbreitete Vormeinung, das Seelische sei konstant und folge den immer gleichen Gesetzmäßigkeiten, den immer gleichen Affektverläufen von Liebe und Begierde [...]. So werden die seelischen Innenwelten historischer und literarischer Figuren der Vergangenheit unbedacht mit den psychokulturellen Dispositionen der jeweiligen Rezipienten aufgefüllt.¹⁴

Seine psychohistorischen Studien beginnen mit einem Rückblick auf die Besonderheit und Andersartigkeit der Liebes- und Intimitätsvorstellungen in der Shakespeare-Zeit und im Shakespeare-Drama. Der Akzent liegt dabei mehr auf der kursorischen Zusammenschau einzelner Textstellen aus den unterschiedlichsten Dramen Shakespeares als auf der ausführlichen Analyse ganzer Dramen. Demgegenüber möchte dieser Beitrag das von Breuer eruierte Untersuchungsfeld im Sinne größerer und klarer definierter Einheiten vertiefen: zwei Tragödien und zwei Komödien, aus der früheren und späteren Schaffensphase Shakespeares. Im Unterschied zu Breuer werden die hier gewählten Dramen weder als bloßer Überbau gesellschaftlicher Verhältnisse gesehen, noch als sekundäres Abbild primärer Anschauungssysteme außerhalb der Literatur, sondern als dramatische Handlungs- und Diskursakte eigener Art. Berücksichtigt man die besondere Vermittlungslogik des Dramas, dann bedeutet dies im Rückblick auf die Liebes- und Intimitätsvorstellungen bei Shakespeare: Sie offenbaren sich nicht als monistische Konzepte oder als logozentrische Essenzen, sondern sie entfalten sich im spielerischen (komischen oder tragischen) Mit- oder Gegeneinander konkurrierender Haltungen, die vermittels pluraler Figuren- und Handlungskonstellationen relationiert werden, welche in der sozialen Realität außerhalb der Literatur kaum zustandekommen könnten. Diese spannungsreiche Dialektik konkurrierender Anschauungen erweist sich besonders in *Romeo and Juliet*, das gemeinhin als Inbegriff der modernen romantischen Liebesidee gesehen wird und daher die These dieses Aufsatzes besonders auf die Probe stellt. Der Beitrag möchte sich von vornherein diesem Problem (das Breuer gemieden hat) stellen. Dagegen sind *The Two Gentlemen of Verona* (das einzige Stück, das Breuer ausführ-

¹⁴Cf. H. Breuer, *Historische Literaturpsychologie*, 49-50.

licher untersucht) und *The Taming of the Shrew* wesentlich eindeutiger und beispielhaft für vorromantische Vorstellungen von Liebe und Intimität. *King Lear* wurde in diesem Zusammenhang noch nicht beachtet, obgleich hier das Wort Liebe ungewöhnlich oft fällt, jedoch nicht mehr als Ausdruck emotionaler oder sozialer Zustände, sondern als Objekt von Diskursen, die versuchen, Liebe sprachlich dingfest zu machen. Liebe gerät hier zu einem selbstzweckgearteten Begriff, der *per se* bedeutsamer ist als die damit bezeichneten psycho-sozialen Realitäten, eine Möglichkeit, die die sozialgeschichtliche Akzentuierung der Untersuchungen Breuers übersieht. Es wird sich zeigen, daß Shakespeare hier am deutlichsten auf eine Besonderheit unserer Zeit vorausweist: das Scheitern unzähliger Liebesbeziehungen in der sozialen Realität, aber die Inflationierung des Liebesbegriffs in wirklichkeitsentrückten Diskurswelten.

* * *

Der Idealtypus der modernen Familie definiert sich über den Liebesbegriff: die Heirat als Liebesheirat und die Familienbeziehungen als Liebesbeziehungen. Dies findet sich auch in den Dramen Shakespeares, nicht nur dem Gedanken nach, sondern als häufig wiederkehrende Thematik, die ein großes dramatisches und psychologisches Potential enthält – man denke an die Liebesbeziehungen zwischen Romeo und Juliet oder Orlando und Rosalind in *As You Like It*. Im Unterschied zum modernen Familienideal erscheinen die Liebesbeziehungen bei Shakespeare nicht als unveräußerliche Notwendigkeit, sondern nur als *Möglichkeit*, die nicht selten in Konkurrenz oder gar in Konflikt mit anderen Werten geraten kann. Das dramatische Potential der Liebesbeziehungen bei Shakespeare erweist sich oftmals als vielschichtiges Konfliktpotential: als Generationenkonflikt zwischen Eltern und Kindern wie in *Romeo and Juliet* oder als Widerstreit alter und moderner Wertvorstellungen, etwa das Gegeneinander überindividueller Gemein-

schaftswerte und individueller Selbstverwirklichungsbedürfnisse oder die Konkurrenz zwischen Liebesbeziehungen und anderen Bindungen, z.B. Männerfreundschaften. Seit dem *Restoration Drama* werden derartige Konfliktlinien zugunsten der autonomen Liebesbeziehung und wider die Ansprüche des Umfeldes entschieden. Individuelle Neigungen obsiegen über andere Erwägungen, die als Standesdünkel, Geldgier oder von außen hereinbrechende Tyrannei diskreditiert werden.¹⁵ Das programmatische Resümee eines *Restoration Dramas* verdeutlicht diesen neuen Primat:

‘Twould be hard to guess which of these parties is the better pleased, the couple joined, or the couple parted; the one rejoicing in hopes of an untasted happiness, and the other in their deliverance from an experienced misery. Both happy in their several states we find,
Those parted by consent, and those conjoined.
Consent, if mutual, saves the lawyer’s fee.
Consent is law enough to set you free.’¹⁶

Die Rede ist von zwei Paaren. Das eine heiratet, das andere läßt sich scheiden. Es ist gerade der zweite Vorgang, der die moderne Beziehungsidee abrundet: "Menschen heiraten um der Liebe willen und lassen sich um der Liebe willen scheiden."¹⁷ Der Rechtfertigungsmodus ist die Ermöglichung individuellen Glücks, "happiness", bzw. die Verhinderung menschlichen und zwischenmenschlichen Leides, "misery"; der Verfahrensmodus ist die wechselseitige und gleichberechtigte Konsensbildung selbstbestimmter Individuen. Auch die romantischen Liebesbeziehungen bei Shakespeare ereignen sich aufgrund individueller Neigungen und Zuneigungen. Dieser intrinsische Bereich steht und fällt jedoch mit der Billigung oder Mißbilligung durch extrinsische Instanzen, die im gesellschaftspolitischen Raum angesiedelt und die der Erhaltung überindividueller Normen und Traditionen verpflichtet sind. Die Kollision beider Bereiche er-

¹⁵Cf. C. Belsey, *The Subject of Tragedy*, 192-116.

¹⁶George Farquhar, *The Beaux’ Stratagem*, New Mermaids, Hg. Michael Corder (London, 1976; ²1982), 123.

¹⁷U. Beck und E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, 20.

scheint weniger als willkürlicher Eingriff der Gesellschaft in eine geglückte Liebesbeziehung, sondern als Abweichung des Liebespaares von Ordnungsvorstellungen, die *a priori* Bestand haben und von vornherein legitim sind. Dies erweist sich besonders in einem Drama, das gemeinhin als Inbegriff romantischer Liebe mißverstanden wird, "a play about the transfiguring power of love",¹⁸ *Romeo and Juliet*.

"Liebe ist, ihrem romantischen Ursprung nach, eine Verschwörungsgemeinschaft gegen die Gesellschaft."¹⁹ Möglicherweise ist es dieser Umstand, der *Romeo and Juliet* in der Perspektive der heutigen Zeit als romantische Liebesbeziehung *par excellence* erscheinen läßt, während derselbe Umstand im Kontext der Shakespeare-Zeit zum Problem wird: Verschwörung erscheint hier weniger als romantisches Aufbegehren, sondern als reale Bedrohung gesellschaftspolitischer Ordnungsvorstellungen. "What further woe conspires against mine age?"²⁰ fragt Romeos Vater, Montague, zum Ende der Tragödie angesichts des Todes Romeos und der anderen Figuren. Das Wort "conspire" findet in den konspirativen Aktivitäten des Friar Laurence seine reale Entsprechung. Der Gedanke der Verschwörung kippt hier vom Metaphorischen ins Konkrete und nimmt bei dieser Figur politisch-machiavellistische Züge an. Der geistliche Erfüllungsgehilfe der romantischen Liebe Romeos und Juliets handelt in vielerlei Hinsicht konspirativ und subversiv und außerhalb der Gesellschaft. Nur zwei Mal erscheint er in der Öffentlichkeit, im vierten Akt und in der Schlußszene des fünften Aktes. Ansonsten agiert er jenseits der Öffentlichkeit und seiner öffentlichen Rolle als *Friar*, wenn nicht alleine, dann meist in geheimen Gesprächen und Absprachen.

¹⁸Laurence Lerner, *Love and Marriage: Literature and its Social Context* (New York, 1979), 5.

¹⁹U. Beck und E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, 248.

²⁰William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, Hg. Brian Gibbon (London und New York, 1980; rpt. 1986), V.3, 211. Im folgenden im Text in Klammern zitiert.

Bereits der erste Auftritt zeigt die Sonderrolle dieser Figur an. Im Nebentext heißt es: "*Enter Friar alone with a basket*" (II.3). Damit sind eine Reihe von Zeichen gesetzt – ein zurückgezogener Mönch, der Kräuter sammelt –, die sich im nachhinein als dubios erweisen. Sie etablieren eine Sonderrolle, die sich sogleich als Rollenbruch darbietet, denn im darauffolgenden Monolog entpuppt sich der Mönch als Naturforscher, der ausschließlich von der innerweltlichen Natur spricht: "weeds", "flowers", "plants", "herbs". An keiner Stelle denkt er die Welt in Kategorien göttlicher Schöpfung und Transzendenz, ein für Elisabethanische Ohren mehr als verdächtiger Vorgang. Die Erde ist die Mutter der Natur, und was in ihr verendet, das ist das Material für die Entstehung neuen Lebens:

The earth that's nature's mother is her tomb:
What is her burying grave, that is her womb. (II.3, 5-6)

Nicht die Theologie göttlicher Schöpfung, sondern die Biologie weltimmanenter Regelkreise erklärt die Natur, die sich von selbst produziert und reproduziert. Die Idee der sich von allein fortpflanzenden Natur berührt nicht nur den Aspekt der Fortpflanzung menschlicher Liebesbeziehungen, sondern auch das Selbstverständnis der romantischen Liebe: ihre Entbundenheit von jeder übergeordneten Instanz, ihre Selbstbestimmung, Selbständigkeit und Selbstbegründung:²¹ "Der Grund der Liebe ist immer nur die Liebe selbst"²² – aber auch ihre Selbstdidolisierung und -vergötterung. So sagt Juliet zu Romeo: "[...] thy gracious self, / Which is the god of my idolatry" (II.2, 112-113). In dieser Hinsicht besteht eine Wahlverwandtschaft zwischen Laurences Vorstellung der sich selbst erzeugenden Natur und den romantischen Liebesbekundungen Romeos und Juliets. Die Liebe ist bodenlos und erzeugt sich selbst. Je mehr sie gibt, um so mehr bekommt

²¹Cf. Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (London, 1985), 192-216. Belsey gebraucht die Begriffe "autonomy", "private realm of warmth", "the enclave of the family."

²²U. Beck und E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, 254.

sie, um so größer wird sie, ohne Ende und Grenze.

JULIET: My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep: the more I give to thee
The more I have, for both are infinite. (II.2, 133-135)

Die weltanschauliche Problematik der Laurence-Figur mündet daraufhin in Handlungen, die auch vor der realen Subversion gesellschaftspolitischer Ordnungsvorstellungen nicht zurückschrecken, selbst wenn Laurence glaubt, damit gute Absichten zu verfolgen. Die Mittel dieser guten Ziele haben jedoch konspirativen Charakter und werden als gefährliche und leidbringende Machart diskreditiert. Zunächst setzt er sich über den Entscheid der Capulets hinweg, die Juliet dem Grafen Paris versprochen. Stattdessen vermählt er Romeo und Juliet in einer geheimen Blitzaktion, "come with me and we will make short work" (II.6, 34). Es gibt keine Trauzeugen, womit Laurence die Regel der Veröffentlichung und Öffentlichkeit der Eheschließung verletzt, zumal Juliet minderjährig ist und deshalb das Einverständnis der Eltern nötig wäre.²³ Die Familien werden weder konsultiert noch informiert, auch nicht nach der Vermählung, wenn Friar Laurence Juliet als "maid" (IV. 5, 66-67) und damit als vorgeblich unverheiratete Jungfrau hinstellt. Es folgen weitere Aktionen, die dem Raffinement der Elisabethanischen *stage villains* kaum nachstehen: Juliet soll zum Schein Graf Paris die Ehe versprechen, und sie soll sich diesem Versprechen entziehen, indem sie scheinbar dahinscheidet, "appear like death" (IV. 2, 103). Der Schein, die Täuschung, die Manipulation der Wirklichkeit sowie die Simulation nicht wirklicher Gegebenheiten: Damit ist noch nicht die romantische Liebe *per se* diskreditiert, aber ihr Verfahrens- und Verwirklichungsmodus, der bezeichnenderweise den Tod des Liebespaares herbei-

²³Zu den rechtlichen Implikationen derartiger Eheschließungen in der Shakespeare-Zeit cf. Karl P. Wentersdorf, "The Time Problem in *Othello*: A Reconsideration," *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch* 21 (1985): 63-77. "Under civil law [...] clear evidence for the existence of a publicly solemnized marriage was required in cases involving the legitimacy of children and the establishment of dower and inheritance rights" (67). "Because Juliet was legally under age, the absence of parental consent would have contributed still further to the illicitness of the marriage" (70).

führt. Die romantische Liebe ist hier noch kein unveräußerlicher und schrankenloser Selbstzweck, der die Wahl aller Mittel erlaubt. Die Mißachtung dieses Umstandes pervertiert die damals noch selbstverständliche Relation, gute Ziele durch gute Mittel zu erreichen. Bereits der erste Auftritt der Laurence-Figur antizipiert diese Perversion:

Virtue itself turns vice being misapplied,
And vice sometime's by action dignified. (II.3, 17-18)

Die Tugend kann ins Laster umkippen, wenn sie sich der falschen Mittel bedient, womit die Tragik der Laurence-Figur auf den Punkt gebracht ist, und das Laster kann umgekehrt Gutes bewirken, ein geradezu machiavellistischer Gedanke, der sich fast wörtlich bei Machiavelli wiederfindet:

[...] alles in allem genommen, findet man vermeintliche Tugenden, bei deren Befolgung man untergeht, und scheinbare Laster, bei denen man Sicherheit und Wohlbefinden erlangt.²⁴

Im Drama nach Shakespeare sind viele Mittel erlaubt, um die private Liebesbeziehung gegen gesellschaftspolitische Ansprüche durchzusetzen. In *Romeo and Juliet* sind es gerade diese Mittel, die zu einem machiavellistischen Politikum geraten und damit eine negative Wertung erfahren.

So schrankenlos die Wahl der Mittel der Laurence-Figur ist, so konservativ gibt sich wiederum die Begründung seines Handelns:

In one respect I'll thy assistant be.
For this alliance may so happy prove
To turn your households' rancour to pure love. (II.4, 86-88)

Nur eine Überlegung rechtfertigt die Vermählung Romeos und Juliets: die Versöhnung der dahinterstehenden Familien. Der Rechtfertigungsmodus der Liebe ist damit nicht emotional und individuell, sondern überindividuell und gesellschaftlich. Die romantische Liebe weicht einem gesellschaftlichen Liebesbegriff, der "pure love" zweier Sippschaften, ein aus heutiger Sicht be-

²⁴Niccolò Machiavelli, *Der Fürst* (Frankfurt, 1990), 79.

fremdender Liebesbegriff, der weniger individuell exklusiv als überindividuell inklusiv ist. Liebe ist somit nicht nur ein Monopol Einzelner, sondern erscheint hier geradezu als "Staatsziel" in bezug auf das Kollektiv. Und die Liebesbeziehung zweier Menschen ist nicht die einzig denkbare Liebe, wenn die Wiederherstellung des öffentlichen Friedens denselben Begriff nach sich zieht. Demgegenüber politisiert Laurence die Liebesbeziehung zwischen Romeo und Juliet mit dem gesellschaftspolitisch gefärbten Begriff "alliance". Die Vereinigung Einzelner ist Funktion der Einheit Vieler, die intimisierte Verbindung ist Teil gesellschaftlicher Bünde. Dieser Primat besteht von vornherein in *Romeo and Juliet* und wird bereits im Prolog etabliert, wenn zunächst nur von den "Two Households" und den bürgerkriegsartigen Zuständen in Verona die Rede ist, "Where civil blood makes civil hands unclean", und erst in zweiter Instanz von dem Liebespaar als zusätzlicher Komplikation dieser Problematik gesprochen wird. Die *lovers* werden somit als weitere Dysfunktion eines nicht mehr funktionierenden Gemeinwesens eingeführt. Zugleich antizipiert der Prolog die Funktionalität des Liebespaares für die Überwindung des Unfriedens: "[...] with their death bury their parents' strife." Romeo und Juliet werden Opfer – "poor sacrifices" (V.3, 303) – einer Staatskrise, die bereits in der ersten Szene in massenhaften Tumulten eskaliert, und sie werden der Überwindung dieser Krise geopfert. Dies geschieht von höchster Warte, nicht nur durch die Handlungen der drameninternen Gesellschaft, sondern durch die Handlungslogik des Dramas selbst, an dessen Anfang "grudge" und "mutiny" stehen und das letztendlich mit dem "glooming peace" (V.3, 304) der Gesellschaft gut endet. Die Restauration der öffentlichen Ordnung wiegt mehr als das tragische Leid Einzelner.

Innerhalb dieser Anfangs- und Endpunkte entfaltet sich das Thema der romantischen Liebe als doppeltes Paradoxon: als Handlung wider die öffentliche Meinung (eben dies bedeutet *pará dōxa*), aber auch als Selbstwidersprüchlichkeit der Liebe an sich. Letztgenannter Vorgang er-

weist sich in Romeos erfolglosem Werben um Rosaline zu Anfang des Stücks. Er liebt ein Mädchen, das ihn nicht liebt: "out of her favour where I am in love" (I.1, 166). Die Verliebtheit kehrt sich daraufhin in gekränkte Wut, die wiederum verstärkter Ausdruck unablässiger Liebe ist. Rhetorisch geht diese Widersprüchlichkeit einher mit Begriffspaaren, bei denen ein Teil das Gegenteil des anderen bezeichnet, Oxymora wie: "O brawling love, O loving hate" (I.1, 174). Romeo beendet diese Serie von Oxymora mit der Frage an Benvolio: "Dost thou not laugh?" (I.1, 181). Damit ist angedeutet, daß hier ein altes Form- und Gefühlsklichee parodiert wird, die Tradition Petrarchischer Sonette, die unaufhörlich die Liebe idealisieren, jedoch ihre konkrete und erotische Erfüllung vertagen und von sich weisen. Bei Shakespeare verhält es sich umgekehrt: Er problematisiert das Sprechen über *die* Liebe (was später noch zu zeigen ist) und er normalisiert ihre Idealität zu einer natürlichen Realität. Dies zeigt sich in der Offenheit, mit der die körperlich-erotische Seite der Liebe ausgesprochen werden darf – frei vom Scham und Schauder pröder Sakralisierung der Liebe. In diesem Sinne endet das erste Gespräch zwischen Romeo und Juliet mit einem Kuß, womit das Sprechen über die Liebe – in Sonettform – sogleich deren körperlich-erotische Verwirklichung nach sich zieht.

Die Normalisierung der Liebe geht jedoch einher mit ihrer Problematisierung in bezug auf das gesellschaftliche Umfeld. Die Auflösung eines Paradoxons weicht einem neuen Paradoxon: der romantischen Liebe als Handlung gegen die Meinung der Öffentlichkeit. Über die Herkunft Romeos aufgeklärt, thematisiert Juliet sogleich dieses Problem:

My only love sprung from my only hate.
Too early seen unknown, and known too late.
Prodigious birth of love it is to me
That I must love a loathed enemy. (I.5, 137-140)

Damit wiederholt sie Romeos paradoxe Rhetorik über den intrinsischen Bereich der romantischen Liebe, mit dem wichtigen Unterschied, daß diese Rhetorik nun eine Paradoxie höherer

Ordnung anspricht, den Widerspruch zwischen individueller Zuneigung und öffentlicher Feindschaft. Der gesellschaftliche Pol dieses Konflikts weitet sich nach und nach zu einem Wertesystem aus, das Shakespeares Nähe zu einem vormodernen Gesellschaftsbild kennzeichnet. Da ist einmal die Gehorsamspflicht der Kinder gegenüber den Eltern. Das Gehorsamsprinzip wird im dritten Akt eindeutig etabliert, wenn Capulet dem Grafen Paris versichert: "I think she will be rul'd / In all respects by me" (III. 4, 13-14). Die politische Terminologie dieses patriarchalischen Herrschaftsanspruchs entspricht der damals selbstverständlichen Vorstellung einer hierarchischen Kette des *Herrschens* und *Beherrschtseins*, die alle Bereiche des Universums bindet: von den Planeten, "in noble eminence enthroned",²⁵ bis hinein in die Familie. In der darauffolgenden Szene fragt Capulet seine Frau: "Have you deliver'd to her our decree?" (III.5, 138). Der Begriff Dekret zeigt erneut das politisch-juristische Selbstverständnis an, mit dem die Eltern über ihre Tochter verfügen. Aus heutiger Sicht mag dies als unmenschliche Tyrannei anmuten. Im Kontext der Shakespeare-Zeit sind derartige Herrschaftsansprüche nicht nur legitim, sondern geradezu konstitutiv für das damalige Weltbild. Capulets Verfügung über seine Tochter ist weniger willkürliche Anmaßung als vielmehr Teil eines drameninternen Herrschaftssystems, das alle Figuren bindet: "But Montague is bound as well as I" (I.2, 1) sagt Capulet, und er bezieht sich auf den Prinzen, den obersten Repräsentanten dieses Systems, der bereits im ersten Akt den Ungehorsam seiner Untertanen rügt: "Rebellious subjects, enemies to peace" (I.1, 79). Derselbe Vorwurf richtet sich gegen Juliet, als sie sich weigert, den Grafen zu heiraten. Der Vater verurteilt dies als Ungehorsam und Stolz: "disobedient wretch!" (III.5, 160); "Is she not proud?" (III.5, 143). Die politische Herrschaftsterminologie berührt hier ein neues Bezugssystem, den Stolz als Teil des mittelalterlichen Sünden catalogs. In Marlowes *Doctor Faustus* wird der Stolz an die erste Stelle der

²⁵Cf. William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, The Arden Shakespeare, Hg. Kenneth Palmer (London, 1981),

sieben tödlichen Sünden gestellt: "I am Pride; I disdain to have any parents."²⁶ Die Zusammenstellung der Begriffe *Pride* und *Parents* ist bezeichnend. Ob die Vorwürfe der Eltern gegenüber Juliet berechtigt sind oder nicht – wichtig ist, daß ihre Verfügungsgewalt über die Tochter legitim erscheint, und zwar durch Bezüge auf Herrschafts- und Tugendsysteme, von denen damals eine große normative Kraft ausging. In diesem Zusammenhang spielt auch die Männerfreundschaft eine handlungsrelevante Rolle:

This gentleman, the Prince's near ally,
My very friend, hath got this mortal hurt
In my behalf – (III.1, 111-113)

sagt Romeo, nachdem sein Freund Mercutio im Duell gegen Tybalt fiel. Er sieht seine Ehre beschmutzt, "my reputation stain'd" (III.1, 113), und er deutet sein friedfertiges Zaudern als alarmierendes Symptom der romantischen Liebesbeziehung: "sweet Juliet",

Thy beauty hath made me effeminate
And in my temper soften'd valour's steel. (III.1, 115-117)

Der Gegensatz zwischen Verweichlichung – *effemination*: weibisch sein – und männlicher Tapferkeit wird instinktiv zugunsten des Primates der Männertugend und -freundschaft entschieden. Romeo tötet Tybalt und leitet damit das Ende der Liebesbeziehung mit Juliet ein.

* * *

In *Romeo and Juliet* präfiguriert Shakespeare in vielerlei Hinsicht die Idee und Suggestivkraft der romantischen Liebe. Er geht über die Petrarchische Tradition hinaus, wenn sich bei ihm die Liebe körperlich-erotisch erfüllen darf. Andererseits impliziert dies eine Normalisierung, die den sakralen Schauer der *Liebesidee* wieder zurücknimmt. Wie alle Werte, so mißt sich auch der

I.3, 90.

²⁶Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, New Mermaids, Hg. Roma Gill (London, 1965; rpt. 1986), II.2, 112.

Wert der romantischen Liebe an seiner Beziehung zu anderen Werten, vor allem aber an den handlungsrelevanten Entscheidungen, wenn diese Werte in Konflikt miteinander geraten. Genau an diesem Punkt zeigt sich die eigentliche Wertschätzung der romantischen Liebe in *Romeo and Juliet*, die Shakespeare zwar mit Sympathie behandelt, die jedoch im Zweifelsfall anderen Prioritäten geopfert wird. Dies offenbart sich gleichermaßen in den Handlungen der drameninternen Gesellschaft und in der Gesamthandlung des Dramas. In den anderen Dramen Shakespeares kommt es nicht zu diesem Wertekonflikt, möglicherweise weil sich das Thema der Liebe und Intimität überwiegend in seinen Komödien abspielt. Entweder darf sich die romantische Liebe ungestört entfalten, wie in *As You Like It*, aber nur deshalb, weil sie durch das gesellschaftspolitische Umfeld gebilligt wird, oder sie weicht von vornherein dem Apriori gänzlich anderer Wertvorstellungen und Menschenbilder.

Die zweite Möglichkeit erweist sich besonders in den früheren Dramen Shakespeares, etwa in *The Two Gentlemen of Verona*. Der Primat der Männerfreundschaft über die Mann-Frau-Beziehung wird nirgendwo so deutlich wie in dieser Komödie. Zwei Freunde, Proteus und Valentine: Proteus hat ein Auge auf Silvia, die Braut seines Freundes, lauert ihr im Wald auf und versucht, sie zu vergewaltigen. Im letzten Moment rettet Valentine seine bedrängte Braut. Es fällt auf, daß der Retter daraufhin mit seiner Angetrauten kein Wort wechselt und alle Aufmerksamkeit auf den verhinderten Schänder richtet. Dabei zeichnet sich ein aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbares Problembewußtsein ab. Nicht das Entsetzen über die Vergewaltigung einer Frau, auch nicht Eifersucht oder Angst um den Fortbestand der Liebesbeziehung, nicht einmal Sorge um die Geliebte, sondern die Gefährdung einer Männerfreundschaft erwächst zum eigentlichen Problem. Die Vergewaltigung betrifft weniger Silvia als die Freundschaft von Männern:

Thou common friend, that's without faith or love,
For such is a friend now. Treacherous man,

Thou hast beguil'd my hopes.²⁷

Die Worte *faith*, *love* und *hopes* – heute das Vokabular der romantischen Liebe – beziehen sich hier auf eine Männerfreundschaft, die ein weit größeres Affekt- und Gefühlspotential aufweist als die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau. In diesem Sinne beklagt Valentine das Ende der Freundschaft als tiefste Wunde, die ihm das Leben geschlagen: "The private wound is deepest" (V.4, 71). Mit dem Wort *private* ist angedeutet, welche Besonderheit, Intimität und Individualität er der Männerfreundschaft zuschreibt, alles Attribute, die heute von der Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau beansprucht werden. Die beiden Freunde versöhnen sich, nachdem Proteus in knappen Worten um Verzeihung bittet: "My shame and guilt confounds me. / Forgive me, Valentine" (V.4, 73-74). Daraufhin möchte Valentine ein Zeichen seiner unverbrüchlichen Liebe setzen und tritt seine Braut an seinen Freund ab:

And that my love may appear plain and free,
All that was mine in Silvia I give thee. (V.4, 82-83)

Aus heutiger Sicht löst all dies "Abscheu und Befremden"²⁸ aus. Es ist bezeichnend, welche Mühe die Shakespeare-Kritik darauf verwendete, die Schlußbildung von *The Two Gentlemen of Verona* zu relativieren, umzudeuten oder gar umzuschreiben, mit der Absicht, den großen Barden zu entschuldigen oder die Authentizität der fraglichen Szene zu bestreiten.²⁹ Die Reaktionen der Kommentatoren verdeutlichen die objektiv ideologiekritische Wirkung von *The Two Gentlemen of Verona* auf unsere heutige Zeit und die ideologische Betroffenheit, die sich ereignet, wenn wir mit derartigen Menschenbildern konfrontiert werden. *Objektiv* ideologiekritisch bedeutet:

²⁷William Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona*, The Arden Shakespeare, Hg. Clifford Leech (London, 1969), V.4, 64-64. Im folgenden im Text in Klammern zitiert.

²⁸Cf. H. Breuer, "Liebe und Intimität: Psychohistorische Bemerkungen zu *The Two Gentlemen of Verona* und einigen anderen Komödien Shakespeares," 81.

²⁹Cf. *ibid.*, 81-83.

Shakespeare konnte diese Wirkung nicht voraussehen, noch ist sie intendiert. Sie ergibt sich durch den Umstand, daß hier von vornherein Wertsetzungen vorgenommen werden, die im nachhinein gänzlich andere Wertvorstellungen einer anderen Zeit betreffen und treffen. Der Grund für dieses Betroffensein ist die Selbstverständlichkeit, mit der Shakespeare *a priori* geringschätzt, was heute im höchsten Maße emotional und normativ aufgeladen ist: Ein Vergewaltigungsversuch als soldatisches Kavaliersdelikt, "I'll woo you like a soldier" (V.4, 57). Der Retter kümmert sich nicht um das Opfer, sondern um den Täter. Alle Gefühle, Empfindungen und Affekte kreisen um die gefährdete Männerfreundschaft. Schließlich wird die geschändete Frau – gleich einem Besitz – dem Vergewaltiger angeboten. Die Frau erscheint damit zunächst als Störfall einer Männerfreundschaft, sodann als funktionaler Restposten, der bei der Versöhnung der Männer feilgeboten wird. Was heute als perverse Umwertung aller Werte anmutet, erscheint im Kontext von *The Two Gentlemen of Verona* als selbstverständliche Normalität, und es ist diese Normalität, die unsere eigenen Gemeinplätze alarmiert, bespiegelt und relativiert.

Eine ähnliche Aura selbstverständlicher Normalität umgibt die männliche Hauptfigur, Petruchio, in *The Taming of the Shrew*. Petruchio kommt nach Padua und trifft dort seinen Freund Hortensio, der ihn fragt, was ihn an diesen Ort getrieben habe, woraufhin Petruchio antwortet:

Such wind as scatters young men through the world
To seek their fortunes farther than at home.³⁰

Wie alle jungen Männer möchte er auf Wanderschaft gehen und dabei sein Glück versuchen, ein Vorhaben, das nicht nur als normal, sondern geradezu als Bedingung einer – soziologisch gewendet – *Normalbiographie* hingestellt wird. In diesem Sinne umschreibt er seine Lebensplanung mit geläufigen Schlag- und Sprichwörtern wie: "Haply to wive and thrive as best I may"

³⁰William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The Arden Shakespeare, Hg. Brian Morris (London, 1981; rpt. 1989), I.2, 49-51. Im folgenden im Text in Klammern zitiert.

(I.2, 55) – die Wörter *wive* und *thrive* variieren unzählige Sprichwörter, deren gemeinsamer Nenner die Frage nach dem besten und geläufigsten Lebensweg ist: erst heiraten, dann das berufliche Gedeihen, oder umgekehrt? Ermöglicht oder verhindert die Eheschließung den Erfolg im Leben? Soll man sein Glück mit, ohne oder gegen den Rat der Frau versuchen?³¹ In jedem Fall zeigt sich eine vorromantische Vorstellung der Ehe, die in Beziehung mit anderen – und das heißt: außerehelichen – Prioritäten gesetzt oder diesen untergeordnet wird, wobei die Frau entweder als dienende Funktion oder als störender Faktor des männlichen Glücks und Erfolges hingestellt wird. Damit ist der sprichwörtliche Gemeinplatz für den Hinweis Hortensios etabliert, daß er seinem Freund eine solche Frau beschaffen könnte: widerspenstig und unbeliebt, "a shrewd ill-favour'd wife" (I.2, 59), die aber aus reichen Verhältnissen stammt: "rich, [...] very rich" (I.2, 61-62). Eine solche Frau möchte Petruchio heiraten. Die wenigen Worte seines Freundes reichen ihm, "few words suffice" (I.2, 65), um sich spontan zu entscheiden – ohne weitere Nachfrage oder Überlegung und ohne die besagte Frau überhaupt gesehen, gesprochen oder gefragt zu haben:

One rich enough to be Petruchio's wife –
 As wealth is burden of my wooing dance –
 Be she as foul as was Florentius' love,
 As old as Sibyl, and as curst and shrewd
 As Socrates' Xanthippe... (I.2, 66-70)

Es handelt sich um eine reine Geldheirat, die von Anfang an sämtliche Aspekte einer romantischen Liebesbeziehung ausschließt: (1) die Liebe auf den ersten Blick, wenn Petruchio eine Frau heiraten möchte, die er noch gar nicht gesehen hat; (2) die erotische und körperliche Anziehungskraft des Liebespartners, wenn er wegen des Geldes auch eine alte oder häßliche Frau in Kauf nehmen würde; (3) jede zwischenmenschliche Sympathie oder Empathie, wenn ihn keine

³¹Cf. *The Wordsworth Dictionary of Proverbs: A Lexicon of Folklore and Traditional Wisdom* (Hertfordshire, 1993), 631, 701.

ihrer Charaktereigenschaften interessiert oder abschreckt; (4) die Autonomie der Frau, über die von vornherein verfügt wird. Während die romantische Liebesbeziehung auf der wechselseitigen Zuneigung selbstbestimmter, gleichberechtigter und unverwechselbarer Individuen aufbaut, etabliert Petruchio eine gänzlich andere Sicht: Die Frau als juristisches, materielles und sexuelles Eigentum des Mannes,

I will be master of what is mine own.
She is my goods, my chattels, she is my house,
My household stuff, my field, my barn,
My horse, my ox, my ass, my any thing, (III.2, 229-230)

die ihm zugesprochen wird, bevor er mit ihr ein Wort gewechselt hat, und die Frau als Person zweiter Klasse, die, wenn sie sich – wie Catherine – gegen diese männliche Rollenzuweisung auflehnt, als wildes Tier bezeichnet wird: als Wespe ("you wasp", II.1, 209) oder Wildkatze:

For I am he am born to tame you, Kate,
And bring you from a wild Kate to a Kate
Comfortable as other household Kates. (II.1, 269-271)

Erneut werden zentrale Vorstellungsbilder der romantischen Liebe negiert. Hier gilt es nicht, um eine Frau zu werben, nicht einmal eine Frau zu erobern, wie Onkel Toby im *Tristram Shandy*, sondern sie gleich einem Tier zu zähmen. Dies ist nicht nur eine dahingesagte Redewendung, sondern ein real praktizierter Vorgang, wenn Petruchio auf die Verfahren eines Falkners zurückgreift und Catherine aushungert, um sie an sich zu binden:

My falcon now is sharp and passing empty,
And till she stoop she must not be full-gorg'd,
For then she never looks up on the lure. (IV.1, 177-179)

Aus heutiger Sicht mag all dies befremden und als unmenschliche Abnormität erscheinen, obgleich diese "Abnormität" bereits im Titel etabliert wird, *The Taming of the Shrew*, wenn nicht als programmatische Notwendigkeit, so doch zumindest als plausible Handlungsmöglichkeit, der männlichen Hauptfigur zugeschrieben, die als Inbegriff konventioneller Normalität eingeführt

wird. Seine Handlungen haben nicht nur Erfolg, sie werden belohnt und etablieren geradezu die Gesamthandlung des Stücks und dessen glückliches Ende, mehr noch: Zum Ende wird die Zähmung der Widerspenstigen den anderen Männern, die aus Liebe heirateten, als Exemplum gegenübergestellt: "Come Kate, we'll go to bed. / We three are married, but you two are sped" (V.2, 184-185). Die Worte *bed* und *sped* sprechen zwei eng aufeinander bezogene Aspekte der vorromantischen patriarchalischen Mann-Frau-Beziehung an. Einmal die Offenheit, mit der man – wie so oft bei Shakespeare – die Sexualität als selbstverständliche Normalität ansprechen und ohne Scham aussprechen darf, sodann die "Angst vor der dominanten und selbständigen, vielleicht auch herrschsüchtigen und sexuell überaktiven Frau."³² Es ist diese Angst, die mit der Widerspenstigen Zähmung eigentlich bezähmt werden soll, die zum Schluß noch einmal aufblitzt und zudem eine neue Begründung erfährt: Gerade jene Männer in *The Taming of the Shrew*, die sich verliebten, die dem Gefühls- und Handlungskanon der romantischen Liebe folgten, laufen nun Gefahr, zum Pantoffelhelden gemacht zu werden: *you two are sped*, d.h. *undone*, d.h. erledigt.

Hinzu kommt ein weiteres. Die Abwertung der romantischen Liebe geht einher mit der Aufwertung anderer Bezugsgrößen. Dies erweist sich in der programmatischen Rede Catherines im fünften Akt, in der es nun der angepaßten Ehefrau vorbehalten bleibt, die ideale Ehe auf den Punkt zu bringen:

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee [...].
Such duty as the subject owes the prince

³²H. Breuer, "Shakespeares Mädchen und Frauen im familiengeschichtlichen Kontext," 78. "Männer die ihre Frauen nicht im Zaume zu halten vermochten oder sich zum Hahnrei machen ließen, wurden mancherorts durch den `Skimmington ride` beschämt: Man führte sie rücklings auf einen Esel und führte sie unter großem Hallo und zu den Klängen einer `Katzenmusik` durchs Dorf. Dazu schwang man Schöpfkellen (skimming ladles – das Instrument, mit dem die zänkische Ehefrau angeblich ihren Pantoffelhelden verprügelt) und trug Hörner oder ein Geweih vor ihnen her." Cf. *ibid.*

Even such a woman oweth to her husband.
 And when she is forward, peevish, sullen, sour,
 And not obedient to his honest will,
 What is she but a foul contending rebel,
 And graceless traitor to her loving lord?
 I am asham'd that women are so simple
 To offer war where they should kneel for peace,
 Or seek for rule, supremacy, and sway,
 When they are bound to serve, love, and obey. (V.2, 147-165)

Es fällt auf, daß Catherine den Herrschaftsanspruch des Ehemannes über die Ehefrau mit einer Begrifflichkeit begründet, die dem gesellschaftspolitischen Bereich entliehen ist: *lord, sovereign, subject, prince, rebel, traitor, war, peace, rule*. Damit entfällt jede intrinsische Bestimmung der Ehebeziehung, die nicht an und für sich besteht, sondern Manifestation und Funktion eines übergeordneten Bezugssystems ist. Der Begriff Patriarchat greift hier zu kurz. Er ist selbst nur Variante eines Weltbildes,³³ in dessen Mittelpunkt die Vorstellung einer universalen Seinskette steht, die jeden und jedes erfaßt, hierarchisch geordnet und isomorph aufgebaut ist, d.h. dieses gottgewollte Ordnungsprinzip wiederholt sich in den unterschiedlichsten Bereichen: in der Natur, Politik und Familie. Die Familienidee ist damit im wahrsten Sinnes des Wortes relativiert. Sie steht in abhängiger Beziehung zu Wertbereichen, die über der Familie stehen und ein hohes Sinn-, Gefühls- und Affektpotential aufweisen. So spricht beispielsweise Gaunt in *King Richard II* über sein Land England, wie man heute über eine Geliebte sprechen würde: "this England, / This nurse, this teeming womb [...] this dear dear land, / This other Eden, demi-Paradise."³⁴ Demgegenüber geht die Geschichte der romantischen Liebesidee einher mit dem zunehmenden Wert- und Sinnverlust religiöser sowie gesellschaftspolitischer Ordnungsvorstellungen. Die moderne Liebesbeziehung erscheint geradezu als anti-soziale Enklave in einer unwirtlich er-

³³Cf. E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* und A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*.

³⁴William Shakespeare, *King Richard II*, The Arden Shakespeare, Hg. Peter Ure (London, 1956; rpt. 1988), II.1, 50-51/57/42.

scheinenden Welt, deren traditionelle Sinnangebote und Bezüge entfallen sind. Die überindividuelle Welt bedeutet einerseits immer weniger, andererseits bedeutet der individuelle Liebespartner die Welt. Die soziale Welt zerfällt dagegen in beziehungslose Einzelbeziehungen.

* * *

Auf den ersten Blick scheint sich Shakespeares *King Lear* nur schwer in die bislang etablierte Thematik einzufügen. Der Liebesbegriff tritt hier im Kontext einer Familientragödie³⁵ auf, die in erster Linie die Beziehung zwischen Eltern und Kindern betrifft, jedoch kaum die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau. Trotzdem wird im *King Lear* auffällig oft über die Liebe gesprochen. Das Substantiv und Verb *love* fällt häufiger als beispielsweise das Wort *nature*.³⁶ Dies überrascht, da im *King Lear* keine romantischen Liebesbeziehungen vorkommen – die Eheschließungen der drei Töchter sind von vornherein dienende Funktion der Reichsteilung – und stattdessen die Entzweiung bestehender Familien- und Gesellschaftsbünde im Vordergrund steht: "Love cools, friendship falls off, brothers divide; [...] there's son against father; [...] there's father against child."³⁷ Obgleich die Mehrzahl der Figuren einander alles andere als lieben, wird das Wort *love* immer wieder im Mund geführt. Damit ist ein offensichtliches Mißverhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit angezeigt. In *Romeo and Juliet* ist das Wort *love* noch pragmatischer Ausdruck einer romantischen Liebesbeziehung und dient der Mitteilung inner- und zwischenmenschlicher Gefühle. Im *King Lear* wandelt sich der Ausdrucks- und Mitteilungscharakter die-

³⁵Cf. Howard Barker, *Seven Lears*, Introduction (London, 1990). Barker bezeichnet Shakespeares *Lear* als "family tragedy".

³⁶Cf. John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear* (London, 1944).

³⁷William Shakespeare, *King Lear*, The Arden Shakespeare, Hg. Kenneth Muir (London, 1972; rpt. 1986), I.2, 103-107. Im folgenden im Text in Klammern zitiert.

ses Wortes zu einem selbstzweckgearteten Begriff, der sich über soziale und emotionale Bezugswirklichkeiten hinwegsetzt und einen Eigenwert und eine Eigendynamik annimmt. Der Begriff wird geradezu fetischisiert, zu einer existentiellen Seins- und Sinnfrage aufgebläht und darf nur noch in den Superlativen einer größten oder *Liebsten-Liebe* besprochen werden. Damit ist eine linguistische Inflationierung³⁸ angedeutet, die auf eine zentrale Eigenart des modernen Liebesbegriffs vorausweist: Obgleich die kollektive Lebenswirklichkeit moderner Gesellschaften das offensichtliche Scheitern unzähliger Liebes- und Ehebeziehungen anzeigt, heute mehr als jemals zuvor, ist der Liebesbegriff privilegierter Gegenstand zahlloser privater und öffentlicher Diskurse, die die "Liebe" idealisieren und sprachlich dingfest machen wollen. Die Idee der Liebe *per se* ist damit bedeutsamer als die damit bezeichneten sozialen und emotionalen Wirklichkeiten. Der Eigenwert dieser Idee ist derart, daß die Kontexte, die sie bemüht, letztendlich beliebig erscheinen: Romantische Liebe, Kinderliebe, die Beliebtheit von Politikern etc., wobei dies häufig im Sinne des kompetitiven Vergleichs quantifiziert, skaliert oder in den Superlativen einer *Liebsten-Liebe* gedacht wird. Nicht selten kippt die allumfassende Totalität des Liebesbegriffs ins *Totalitäre*, wenn sich die Sehnsucht nach Liebe zu einer Sucht steigert, ein geliebter Mensch narzißtisch besetzt wird oder – analog zum politischen Totalitarismus – die Liebesidee als Heils-idee das Wohlergehen des Nächsten opfert: etwa die Verstoßung des *Exliebsten* zugunsten einer neuen *Liebsten-Liebe*. So steht die Liebesidee stets "unter der Drohung ihres Gegenteils. *Exliebste* verlieren ihre Heimat, ihr Aufenthaltsrecht in der Liebe. Asyl ist nicht vorgesehen."³⁹

Im *King Lear* finden sich ansatzweise Vorstellungen, die derartige Tendenzen antizipieren und zugleich grundsätzlich problematisieren. Die Problematik entfaltet sich im Zuge einer politi-

³⁸Cf. Terry Eagleton, *William Shakespeare* (Oxford, 1986; rpt. 1993), 76.

³⁹U. Beck und E. Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe*, 238.

schen Fehlentscheidung, König Lears Teilung des Königreichs und seine Abdankung als König, "we will divest us both of rule, / Interest of territory, cares of state" (I.1, 48-49). Lear entbindet sich der Bestimmungen und Pflichten eines unveräußerlichen öffentlichen Amtes zugunsten des rein persönlichen Wunsches, einen unbelasteten Lebensabend zu verbringen, "Unburthen'd crawl toward death" (I.1, 40). Damit verletzt Lear zwei politische Einheitsvorstellungen der Tudor-Zeit: die staatliche Einheit des Königreichs sowie die Ganzheit des Königs, d.h. die Unteilbarkeit von öffentlichem Amt und privater Person.⁴⁰ Der zweite Punkt ist für die Liebesproblematik bedeutsam, denn mit Lears Abdankung ist bereits angedeutet, daß private, persönliche und emotionale Interessen die Staatsräson vereinnahmen. In diesem Sinne fragt Lear seine drei Töchter "Which of you shall we say doth love us most?" (I.1, 50). Und er macht die Beantwortung dieser Frage zur Maßgabe bei der Verteilung des Königreichs. Die Tochter, die ihn am meisten liebt, soll den größten Teil, "our largest bounty" (I.1, 51), zugesprochen bekommen. Die Töchter sollen sich – gleich Rivalinnen um einen jungen Mann – darin überbieten, einzig ihren Vater zu lieben und dies in hochgesteigerten Superlativen einer größten Liebe zum Ausdruck bringen. Hier wird beansprucht, was eigentlich zum Selbstverständnis der romantischen Liebe gehört: ausschließliches und größtmögliches Geliebtsein, mit dem Unterschied, daß Lear dies gleich von drei Menschen einfordert. Cordelia bringt dieses Mißverhältnis auf den Punkt, wenn sie sagt: "Surely I shall never marry like my sisters, / To love my father all" (I.1, 102-103). Das Verlangen nach Liebe vereinnahmt überdies den politischen Bereich, wenn die Beantwortung eines rein persönlichen und emotionalen Wunsches über die Verteilung eines ganzen Königreichs entscheidet. Damit einher geht die Quantifizierung dessen, was unveräußerlich und unermesslich scheint, einmal die Vermessung und Aufteilung eines Königreichs, andererseits die quantitative

⁴⁰Zur politischen Philosophie und Theologie des Mittelalters, die diese Ganzheitsidee begründet, cf. Ernst H. Kan-

(Be)Messung der Liebe im Sinne des kompetitiven Vergleichs und superlativischer Höchstwerte. Das Sprechen über die Liebe ist das alleinige Maß der Liebe; "speak first" (I.1, 53), sagt Lear zu seiner ältesten Tochter. Die Liebe ist damit verhandelbar. Sie läßt sich sprachlich immer wieder aufs neue festlegen und überbieten. Gleiches gilt für das Königreich, das zu einem Tauschwert dieser Verhandlungen gerät. Die Relationierung beider Bereiche gleicht einem marktwirtschaftlichen Modus, der unverrückbare emotionale und staatliche Entitäten in verhandelbare, veränderbare und konvertierbare Werteinheiten unterteilt. Die älteste Tochter, Goneril, ist die erste, die sich auf diese Transaktion einläßt:

Sir, I love you more than word can wield the matter;
Dearer than eye-sight, space and liberty;
Beyond what can be valued rich or rare;
No less than life, with grace, health, beauty, honour;
As much as child e'er lov'd, or father found;
A love that makes breath poor and speech unable;
Beyond all manner of so much I love you. (I.1, 53-60)

Das hervorstechende Charakteristikum dieser Ansprache ist die Rhetorik des Vergleichs. Zweimal fallen die Worte *I love you*, doch sie stehen nicht für sich selbst, sondern sie werden mit anderen Dingen in Beziehung gesetzt: *eye-sight*, *space* und *liberty*. Und nur zweimal wird der Vater unmittelbar adressiert. Ansonsten spricht Goneril nicht davon, daß sie ihn liebt, sondern *wie sehr* sie liebt. Die Liebe bedeutet ihre eigene Größe, die durch den Vergleich mit anderen Größen konstatiert wird: *more than*, *no less than*, *as much as*, *so much* etc. Damit ist eine Sprachform hergestellt, deren Dynamik die zweite Schwester, Regan, bereitwillig aufnimmt: "I am made of that same metal as my sister, / And prize me at her worth" (I.1, 68-69). Nicht die Wertschätzung der Vaterperson, sondern die sprachlichen Wertsetzungen der Schwester sind Ausgangs- und Bezugspunkt dieser Rede. Die Worte *metal*, *prize* und *worth* evozieren die marktwirt-

torowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton, 1957).

schaftliche Vorstellung der Konvertierung einer Währung in eine andere Währung, deren Werte beliebig übertragbar sind, deren Werte vor allem jede Beziehung zu dem verlieren können, was sie eigentlich bezeichnen sollen. In diesem Sinne wird der Vater an keiner Stelle direkt adressiert. Das Wort *love* erscheint nicht mehr als Verb, das sich an eine Person richtet, sondern als Substantiv und somit als selbstzweckgearteter Begriff, der auf keine außersprachlichen Objektwelten mehr verweist, sondern selbst zum Objekt des Sprechens gerät.

Jeder ahnt, daß Gonerils und Regans Liebesbekundungen unglaublich sind, wie dann auch der weitere Dramenverlauf erweist. Andererseits ist zu fragen, in welcher Hinsicht sich aufrichtig gemeinte Liebeserklärungen von dem unterscheiden? Und es zeigt sich, daß sich die Merkmale von Gonerils und Regans Formulierungen gerade dort wiederfinden, wo Liebe besonders erhebt zum Ausdruck gebracht werden will, etwa in den Liebessonetten der Shakespeare-Zeit. Shakespeare hat dieses Problem in seinen eigenen Sonetten wiederholt aufgeworfen und vor allem die Rhetorik des hochtrabenden Vergleichs, die das Liebessubjekt nach sich zieht, parodiert oder offen kritisiert:

Making a couplement of proud compare,
With sun and moon, with earth and sea's rich gems,
With April's first-born flowers, and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems.
O let me, true in love, but truly write.

Daraufhin wählt Shakespeare jedoch selbst einen Vergleich, um den ungeschminkten Ausdruck wahrer Liebe zu verdeutlichen: "my love is *as fair* / As any mother's child."⁴¹ Mit diesem performativen Widerspruch ist ein grundsätzliches Problem angedeutet, das sich nach Roland Barthes folgendermaßen stellt: Ist es überhaupt möglich, "die Besonderheit eines Verlangens nach einem geliebten Wesen zu benennen?" Nach Barthes ist dies unmöglich, denn "das Eigentümli-

⁴¹William Shakespeare, *Sonette: englisch und deutsch* (Leipzig, 1990), Sonnet 21.

che der Begierde kann nur die Uneigentlichkeit der Aussage hervorbringen." So bleibt nur noch die unmittelbarste Form der Aussage, der Gemeinplatz: *Ich liebe dich*, und die Bedeutung dieses Satzes läßt sich nur noch zirkulär bedeuten: "ich liebe dich, weil ich dich liebe."⁴² Es ist daher nicht möglich, adäquat über die Liebe zu sprechen. Es verbleibt nur die Tautologie oder das Schweigen.

Hier klingt die These der poststrukturalistischen Semiotik an, wonach sich Zeichen oder Begriffe – und damit auch der Liebesbegriff – nicht eindeutig und endgültig bedeuten lassen. Je fundamentaler man einen Begriff bedeuten möchte, um so mehr verliert sich die damit intendierte Vorstellung einer außersprachlichen Wirklichkeit, Wahrheit oder Wesenheit⁴³ in einem hermetischen Netzwerk der Sprache, in einem "prisonhouse of language."⁴⁴ Der Griff nach einer Bedeutung bedarf erklärender und definierender Umschreibungen, die aber kein endgültiges Signifikat freilegen, sondern eine "unendliche Kette immer weiterverweisender Signifikanten"⁴⁵ nach sich ziehen. Nicht die widerspruchsfreie "Übereinstimmung von Begriff und Gegenstand",⁴⁶ sondern der sprachimmanente Verweis der Zeichen auf vorausgegangene Zeichen, die Widersprüchlichkeit der Zeichen und ihre Differenz zu anderen Zeichen konstruiert und dekonstruiert Bedeutungen.

Die Liebesbekundungen Gonerils und Regans inszenieren Ansätze einer derartigen Semiotik. Gonerils Rede beginnt mit den Worten "I love you", die unmittelbarste Form der Aussage,

⁴²Roland Barthes, *Fragmente der Sprache einer Liebe* (Frankfurt, 1984), 37ff.

⁴³d.h. eine "res, [...] ein erschaffendes, zumindest gedachtes und gesagtes Seiendes." Cf. Jacques Derrida, *Grammatologie* (1967; Frankfurt, 1983; ²1988), 127.

⁴⁴Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* (London, 1983), 58.

⁴⁵Hubert Zapf, "Dekonstruktion als Herausforderung der Literaturwissenschaft: Das Beispiel der englischen Romantik," *Anglia* 106 (1988): 360-379; 364.

⁴⁶*Ibid.*, 362.

womit alles und zugleich nichts gesagt ist, weil diese Worte nur zitieren, was sich Menschen unzählige Male sagen. Wer mehr bedeuten möchte, muß mehr sagen. So ermahnt Lear später seine jüngste Tochter: "speak again" (I.1, 89). Dabei kommt man nicht umhin, immer neue Worte heranzuziehen, die, wollen sie nicht tautologisch wirken, das *I love you* mit anderem in Beziehung setzen. Genau dies unternimmt Goneril, wenn sie hinzufügt: "I love you *more than* word can wield the matter." Ihre Liebe ist daher *mehr* als etwas anderes, mehr als Worte fassen können, mehr als das sprachliche Medium, das ihre Liebe zum Ausdruck bringen soll. Damit problematisiert sie selbst die Möglichkeit, adäquat über die Liebe zu sprechen und erhebt zugleich die Idee der "sprachlosen Liebe" über deren sprachliche Vermittlung. Indem sie dies ausspricht, ist dieser Gedanke bereits performativ *ad absurdum* geführt. Der Satz ist selbst nur Rhetorik, eine vielerorts geäußerte Floskel, die gerade den Primat stereotyper Sprachformen über das Schweigen anzeigt. Und in der Tat ist dieser Satz nur der Auftakt, mehr über die Liebe zu sprechen als tatsächlich zu lieben. Je mehr Signifikanten Goneril heranzieht, um ihre angebliche Liebe zu bedeuten, um so mehr absentiert sich das Signifikat ihrer Rede, der Vater, der bei Regan gar nicht mehr adressiert wird. Und gleichermaßen verflüchtigt sich die Unmittelbarkeit der Worte *I love you*, die, je mehr sie spricht, im Sinne der Differenz zu anderen Worten bedeutet werden: ihre Liebe sei mehr als, nicht weniger als oder so viel wie andere Dinge, die aber nicht Liebe bedeuten. Ein Signifikant verweist auf den nächsten: die im Wort "space" angedeutete Freiheitsvorstellung auf den expliziten Begriff "liberty" (I.1, 55); "rich" auf die Antithese "rare" (I.1, 56); "life" auf Unterbegriffe wie "grace, health, beauty, honour" (I.1, 57); doch all dies variiert nur, was ihre Liebe nicht ist. Regan geht noch einen Schritt weiter. Ihre Rede ist *per se* bedeutungslos, ohne jede unmittelbare und eigenständige Aussage. Was sie sagt, gewinnt nur dadurch Bedeutung, weil es das, was die Schwester vorher sagte, als dessen Voraussetzung impliziert. Ihr Text verweist in

erster Linie auf den vorgängigen Prätext der Schwester und die damit verbundenen Wertsetzungen, die sie für sich ummünzt, ohne dabei den eigentlichen Anlaß, Zweck und Adressaten von all dem vergegenwärtigen zu müssen. In diesem Sinne dominiert von Anfang an der Vergleich mit der Schwester, "I am made of that self metal as my sister", sodann das Herausstellen von Differenzqualitäten, "only she comes too short", und schließlich der Verweis auf das, was die Schwester sagte: "she names my very deed of love" (I.1, 68-71). Damit bezieht sie sich auf Signifikanten, *names*, die etwas bedeuten sollen, *my deed of love*, was ebenfalls nur aus Namen besteht, die weder erklärt noch eingelöst werden.

Es stellt sich die Frage: Diskreditieren hier zwei unglaubwürdige Figuren das Sprechen über die Liebe? Oder verhält es sich umgekehrt, erweist sich die Unaufrichtigkeit der älteren Töchter erst dadurch, daß sie überhaupt *über* die Liebe sprechen? Die Betonung liegt auf der Präposition *über*, denn auch Romeo und Juliet führen das Wort Liebe im Mund. Sie sprechen jedoch weniger *über* einen selbstzweckgearteten Begriff, sondern *für* eine Liebe, die letztendlich außerhalb aller Sprache steht. Juliet betont diesen Primat außersprachlicher Seinsgrößen vor der Beliebigkeit ihrer sprachlichen Benennung, wenn sie sagt:

What's in a name? That which we call a rose
By any other word would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. (II.2, 43-47)

Demgegenüber obsiegt in den Reden Gonerils und Regans das "Primat des Zeichens vor dem Bezeichneten, des Mediums vor der Bedeutung, des Signifikanten vor dem Signifikat."⁴⁷ Shakespeare war klug genug, dem nun keine weitere Ansprache über die Liebe entgegenzusetzen, die unter ehrlich gemeinten Vorzeichen wortgewaltig "wahre Liebe" zum Ausdruck bringt – dies

⁴⁷H. Zapf, "Dekonstruktion als Herausforderung," 363.

wäre nicht geglückt. Die Alternative dazu ist keine andere Sprachform der Liebe, sondern das Schweigen. Die jüngste Tochter Lears, Cordelia, der die Sympathien gehören, wählt diesen Weg: "What shall Cordelia speak? Love, and be silent" (I.1, 61-62). Liebe ist hier kein Begriff, sondern der Name einer innerpsychischen Realität, die letztendlich sprachlos ist, die sich gerade im Schweigen bedeutet. Im Unterschied zu den Schwestern liegt hier kein performativer Widerspruch vor, denn Cordelia spricht hier in einem *Aside* über das Schweigen, d.h. sie sagt es eigentlich nicht, sondern sie denkt es. In ihrem nächsten *Aside* sagt sie: "I am sure my love's / More ponderous than my tongue" (76-77). Erneut wird der Liebe als nicht-sprachliche Seinsregung mehr Gewicht gegeben als dem äußeren Medium ihrer sprachlichen Vermittlung. Als sie Lear schließlich auffordert zu sprechen, "speak", antwortet Cordelia:

CORDELIA: Nothing, my lord.
LEAR: Nothing?
CORDELIA: Nothing.
LEAR: Nothing will come of nothing: speak again.
CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth: I love your Majesty
According to my bond; no more nor less. (I.1, 85-92)

Das Wort *nothing*, wie es Cordelia gebraucht, bezeichnet eine Qualität, nämlich den Primat sprachloser Gefühle über sprachliche Transaktionen, während dasselbe Wort bei Lear die quantitative Vorstellung der materiellen Entlohnung wortreicher Sprachleistungen meint: *Von nichts kommt nichts*. Wenig später gipfelt diese Verdinglichung des Menschen in dem Satz: "But now her price is fallen" (I.1, 196). Dagegen ist das Wort *love*, das Cordelia hier zum ersten Mal in der Öffentlichkeit ausspricht, kein *mehr oder weniger* als etwas anderes, sondern der Name einer selbstverständlichen Verbundenheit, die damals *a priori* zwischen Eltern und Kindern bestand und galt, die keiner expliziten Äußerung mehr bedurfte und keine sprachgewaltige Veräußerung erlaubte: "[...] exactly what should be the relationship between parent and child in the traditional,

medieval [...] view of the universe."⁴⁸ Diese Verbundenheit ist Teil einer gleichermaßen natürlichen und göttlichen Seinskette, die jeden und jedes bindet, und zwar im Sinne wechselseitiger Fürsorge und Pflichten. Daher sagt Cordelia:

You have begot me, bred me, lov'd me: I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you, and most honour you. (I.1, 95-97)

All dies entzieht sich der Verhandlung, denn jede weitere Erörterung würde letztendlich ein ganzes Weltbild in Frage stellen. Genau dies aber impliziert Lears Befragung der Töchter. Unverrückbare Bindungen geraten hier zu einer frei definierbaren Verhandlungsmasse, einmal im Sinne eines marktwirtschaftlichen Spiels freier Kräfte, andererseits im Sinne eines semiotischen Spiels freier Signifikanten. "Mend your speech a little", ermahnt Lear Cordelia, "Lest you may mar your fortunes" (I.1, 93-94), womit dieser Zusammenhang auf den Punkt gebracht ist. Derartige Freiheiten der Sprache und des Marktes waren der Shakespeare-Zeit so suspekt, wie sie uns heute vertraut sind. So kippt das superlativische Sprechen über die Liebe im Sinne einer *Liebs-ten-Liebe* – "I lov'd her most" (I.1, 122) – ins Gegenteil, wenn Lear Cordelia vom Hof verbannt und er sich im Namen enttäuschter Liebe aller elterlichen Pflichten entbindet. Was sich heute unzählige Male ähnlich ereignet, wenn auch im Kontext der romantischen Liebe, bezeichnet Lears Berater, Kent, als Wahnsinnstat, ("When Lear is mad", I.1, 145), die nicht nur Familienbünde entzweit, sondern später die gesamte staatliche Ordnung zerstört. Die tragische Fehlhandlung der Lear-Figur und die darauffolgende tragische Handlung des Stücks zeigt eine Kausalität an, die das, was heute selbstverständlich scheint, als leidbringende Abnormität diskreditiert. Die Unterschiede zwischen Shakespeares Welt und unserer Welt zeigen sich nicht zuletzt in dem Befremden einiger Literaturwissenschaftler über die Cordelia-Figur, die für manche rätselhaft ("enigma-

⁴⁸Norman N. Holland, *The Shakespearean Imagination* (Bloomington, Indiana, 1964), 240.

tic")⁴⁹ ist. Möglicherweise ahnte Shakespeare mehr von unserer Welt, als wir seine Welt verstehen können.

Veröffentlicht im *Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch* 37 (1996): 113–136.

⁴⁹James Black, Hg., *The History of King Lear*, Introduction (London, 1976), xxi.