



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea in Lingue e letterature
europee, americane e postcoloniali

Curriculum Germanistica

Ordinamento: D.M. 270/2004

Tesi di Laurea Magistrale

—
Tragische Konstellationen im
Liebesverhältnis zwischen Mann und Frau:
Shakespeares *Romeo und Julia* im
Vergleich zu Schillers *Kabale und Liebe*

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Beatrix Ursula Bettina Faber

Correlatore

Stefania Sbarra

Laureanda

Giulia Bisognin

Matricola: 846922

Anno Accademico 2017/2018

Inhalt

1. Einleitung.....	4
2. Die Gesellschaft im 16. und im 18. Jahrhundert.....	12
2.1. Der sozialpolitische Hintergrund bei Shakespeare.....	12
2.2. Der sozialpolitische Hintergrund bei Schiller.....	15
3. Das patriarchalische Modell und die Darstellung seiner Krise in <i>Romeo und Julia</i> und <i>Kabale und Liebe</i>	19
3.1. Die patriarchalische Kontrolle bei Shakespeare.....	19
3.2. Das Verhältnis zwischen Männern und Frauen im 18. Jahrhundert und seine Rezeption in <i>Kabale und Liebe</i>	23
3.3. Eine religiöse Interpretation.....	28
3.4. Die Krise der Vaterrolle.....	34
4. Liebe und Tod.....	38
4.1. Liebe und Sexualität in der elisabethanischen Zeit.....	38
4.2. Die Liebe in der Goethezeit.....	39
4.2.1. Allgemeine Charakteristika.....	42
4.2.2. Luhmanns Theorie.....	42
4.2.3. Tränen als Motiv in der Liebeskonzeption des 18. Jahrhunderts...44	
4.3. Die Liebe zwischen Romeo und Julia.....	49
4.4. Die Liebe zwischen Luise und Ferdinand.....	52
4.5. Die Sprache der Liebenden bei Shakespeare.....	54
4.6. Die Sprache der Liebenden bei Schiller.....	58
4.7. Der Tod von Romeo und Julia.....	62
4.8. Der Tod von Luise und Ferdinand.....	67

5. Der Einfluss des Familiensystems auf das Liebespaar.....	69
5.1. Die Familie und ihre Veränderung und Entwicklung.....	69
5.2. Freuds Konzeption der Familienverhältnisse.....	72
5.3. Das Verhältnis zwischen Vater, Mutter, Sohn und Tochter bei Shakespeare.....	75
5.4. Das Verhältnis zwischen Vater, Mutter, Sohn und Tochter bei Schiller.....	82
6. Das Tragische in den beiden Dramen.....	89
6.1. Die Dramenkonstruktion bei Shakespeare.....	89
6.2. Die Dramenkonstruktion bei Schiller	91
6.3. Der Zufall oder Mangel an Vertrauen?.....	93
7. Schlussbemerkungen.....	98
8. Bibliographie	105

1. Einleitung

Das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit ist zu zeigen, wie stark Schiller in seinem dritten Drama *Kabale und Liebe* von Shakespeares *Romeo und Julia* beeinflusst ist. Die komparatistisch ausgerichtete Analyse soll dabei deutlich werden lassen, dass Schiller sich nicht nur überhaupt mit Shakespeares Liebeskonzepten auseinandersetzt, sondern sogar sprachliche und dramatische Feinheiten seines englischen Vorbilds zu entscheidenden Impulsen für ihn werden, die er zugleich variiert und bewusst anders akzentuiert.

Die Untersuchung ist folgendermaßen aufgebaut: Eine allgemeine Einleitung möchte den einschlägigen Stand der vergleichenden Literaturwissenschaft in Bezug auf Schiller und Shakespeare und dessen Einfluss auf die Stürmer und Dränger skizzieren und zusätzlich über die Übersetzungsvorlagen informieren, die Schiller zur Zeit der Komposition von *Kabale und Liebe* zur Verfügung standen. Wielands Shakespeareübersetzungen spielen hier eine wichtige Rolle. Weiter werden in diesem Zusammenhang bereits signifikante Parallelen und Unterschiede der Themen und Figuren zwischen beiden Texten angedeutet und auch auf sprachliche und stilistische Affinitäten hingewiesen.

Das folgende Kapitel beleuchtet Parallelen zwischen Shakespeare und Schiller vor dem soziopolitischen Hintergrund ihrer jeweiligen Epoche: Im ersten Fall also das 16. Jahrhundert, die elisabethanische Epoche, im zweiten Fall die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Im darauffolgenden Kapitel werden das patriarchalische Modell, das in beiden Fällen bedeutsam ist, sowie seine Krise näher betrachtet. Zugleich werden damit auch die Gender-Thematik und die Frage nach einem möglichen Gleichgewicht zwischen Männern und Frauen in beiden Epochen bzw. den Möglichkeiten und Grenzen der entsprechenden Emanzipations- und Befreiungsversuche mit den Waffen der Poesie analysiert.

Das vierte Kapitel fokussiert die Themenkreise von Liebe und Tod, die die Grundthemen der beiden analysierten Werke darstellen. Die Vorstellungen von Liebe und Sexualität sollen vor allem auch unter Berücksichtigung von Luhmanns Theorie analysiert werden. Die beiden berühmten Liebespaare

werden dabei näher unterschieden und auch in Bezug auf ihre Sprache genauer beschrieben. Das Ende des Kapitels konzentriert sich auf die jeweilige Dramatisierung der tragischen Tode der Protagonisten durch Selbstmord bzw. Mord.

Danach wird der Einfluss der Familiensysteme auf das jeweilige Liebespaar mit Blick auf Freuds Theorie der Familienverhältnisse, das Verhältnis zwischen den Familienmitgliedern und die Veränderung der Familie im Laufe der Zeit näher untersucht.

Das letzte Kapitel behandelt dann das große Thema des Tragischen in seiner besonderen Manifestation in *Romeo und Julia* im Vergleich zu *Kabale und Liebe*. Die beiden dramatischen Konstruktionen werden verglichen und die jeweils verschiedenen Gründe für den Ausgang der Tragödien analysiert: In *Romeo und Julia* spielt hierbei ein fataler Zufall die zentrale Rolle, während in *Kabale und Liebe* eher ein eklatanter Mangel an Vertrauen ursächlich ist.

Das Ausmaß von Shakespeares Einfluss im 18. Jahrhundert auf die europäischen Nationalliteraturen bleibt Gegenstand der Diskussionen sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in den nationalen Literaturgeschichten, wie Roger Paulin in seiner Untersuchung *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert?* erklärt.¹ Zahlreiche Monographien beschäftigen sich mit der Shakespeare-Rezeption, wie beispielsweise J.J. Jusserands *Shakespeare en France sous l'ancien régime* in Frankreich. Für den deutschsprachigen Bereich können hierfür August Koberstein mit *Shakespeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urtheile über ihn bis zum Jahr 1773*, Rudolph Genée mit *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland* oder noch K.A. Richter mit *Shakespeare in Deutschland in den Jahren 1739-1770* genannt werden.²

Paul Steck stellt in *Schiller und Shakespeare* fest, dass Shakespeares Wirkung sich schon kurz nach seinem Tod entfaltet, als sich eine bedeutsame Epoche für das Englische Theater in Deutschland anbahnt.³ Schrittweise entstehen dort beheimatete Theatergesellschaften, jedoch spielen die Komödianten

¹ Vgl. Roger Paulin, *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert?*, S.7ff. In: Roger Paulin (Hg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007, S.7-35.

² Vgl. a.a.O., S.7ff.

³ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1977, S.11f.

anfangs nur auf Englisch. *Titus Andronicus*, *Hamlet* und *Was ihr wollt* werden, wie Paul Steck erklärt, am häufigsten aufgeführt, aber *Der Kaufmann von Venedig*, *Julius Cäsar*, *Lear*, *Romeo und Julia* sind zu dieser Zeit gleichermaßen berühmt. Nichtsdestotrotz bleibt Shakespeares Name nach Paul Steck im Schatten und wird erst 1682 in der frühesten deutschen Literaturgeschichte berühmt, als die Gelehrten der Zeit sich für seine Figur zu interessieren beginnen.⁴

Zu diesem Thema stellt Roger Paulin fest, dass die englische Literatur bis 1780 im europäischen Bereich die bedeutsamste ist. Diese Rolle übernimmt seiner Ansicht nach ab etwa 1775 die deutsche Literatur nach dem Erscheinen von Goethes *Werther*. Die Shakespeare-Rezeption beginnt seit 1770 kritische, prüfende Positionen zu enthalten, die ab 1815 die Shakespeare Diskussion in England und Frankreich dominieren. Das Jahr 1770 bzw. 1775 ist ein Knotenpunkt, was den shakespeareschen Konsens im europäischen Bereich angeht, wie von Paulin Roger beschrieben wird. Danach werden die shakespeareschen Werke nach und nach übersetzt⁵

Balz Engler schreibt in seinem Essay *Was bedeutet es, Shakespeare zu übersetzen? Die erste deutsche Fassung von Romeo und Julia*, dass die deutschen Versionen shakespearescher Texte eine zentrale Rolle in der deutschen Shakespeare-Rezeption einnehmen.⁶ Die Anthologie *Neue Probestücke der englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzt von einem Liebhaber des guten Geschmacks* wird 1758 in Basel veröffentlicht und enthält vielfältige Stücke: Edward Youngs *The Revenge*, Joseph Addisons *Cato*, Edward Youngs *Busiris*, William Shakespeares *Romeo and Juliet*, John Dryden und Nathaniel Lees *Oedipus*, Thomas Otways *The Orphan*. William Congreves *The Murning Bride*, William Mansons *Elfrida: a dramatic poem* und Nicholas Rowes *The Fair Patient*.⁷ Man stellt sich aber die Frage, warum von allen shakespeareschen Werken gerade *Romeo und Julia* gewählt wird. Die Gründe für die Auswahl lassen sich kaum mehr in Erfahrung bringen.

⁴ Vgl. a.a.O.

⁵ Vgl. Roger Paulin, *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert*, a.a.O., S.9ff.

⁶ Vgl. Engler Balz, *Was bedeutet es, Shakespeare zu übersetzen? Die erste deutsche Fassung von Romeo and Juliet*, S.39. In: Roger Paulin (Hg.), a.a.O., S.39-47.

⁷ Vgl. a.a.O., S.40.

Möglicherweise liegt der Grund darin, dass dieses Werk für das bürgerlichste aller shakespeareschen Dramen gehalten wird. Im Mittelpunkt stehen das Thema Liebe und die sozialen Konventionen. Außerdem entspricht das Drama dem damaligen Geschmack.⁸

Am Ende des 18. Jahrhunderts spielt Shakespeare Paul Steck zufolge eine entscheidende Rolle als Vorbild für die Stürmer und Dränger. Diese halten sich selbst für Genies, für eine vollkommene Mischung aus Kreativität, Perfektion und Wissen, wodurch der Begriff in dieser Zeit eine neue Bedeutung erhält. Da sie den Autor idealisieren, versuchen die Stürmer und Dränger, die shakespeareschen Merkmale nachzuahmen. Die Überwindung menschlicher Grenzen steht im Mittelpunkt für die Autoren dieser literarischen Bewegung.⁹

In der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts wird Wielands Shakespeare Übersetzung zentral und dient für die Stürmer und Dränger als überaus emphatisch idealisiertes Modell. 1762 veröffentlicht Christoph Martin Wieland den ersten Band seiner Übersetzung und man beobachtet geradezu den Beginn einer neuen Phase in der deutschen Literaturgeschichte.¹⁰

Shakespeare wird zwischen 1760 und 1790 zum Abgott für die deutsche Literatur. Viele Autoren erheben ihre Stimme: Johann Gottfried Herder hält ihn geradezu für ein Symbol.¹¹ Jutta Osinski stellt in ihrem Essay *Shakespeare als Sophokles' Bruder? Über Herders Shakespeare-Rezeption* fest, dass in Herders Bild von Shakespeare Genie- und Autonomieästhetik, Antikerezeption und Nationalgedanke zusammenspielen, was für beide eine totale Weltwahrnehmung und Ich-Erweiterung verheißt.¹²

Paul Steck erläutert, dass Goethe Herders Vision erweitert. Shakespeare beeinflusst ihn so sehr,¹³ dass er sogar meint: „William, Stern der schönsten

⁸ Vgl. a.a.O., 40ff.

⁹ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O., S.17ff.

¹⁰ Vgl. a.a.O., S.9.

¹¹ Vgl. a.a.O., S.16.

¹² Vgl. Jutta Osinski, *Shakespeare als Sophokles' Bruder? Über Herders Shakespeare-Rezeption*, S.16ff. In: Paulin Roger (Hg.), *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert?*, S.167-180.

¹³ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O., S.17.

Höhe,/ Euch verdank‘ ich, was ich bin“.¹⁴ Am 14. Oktober 1771 hält Goethe die Rede *Zum Shakespearestag* in Frankfurt, in der er seine Bewunderung Shakespeare gegenüber zum Ausdruck bringt und ihn rühmt:¹⁵

[...]Und nun zum Schluss, ob ich gleich noch nicht angefangen habe. Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespearen, das, was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: „Herr, er will uns fressen“.¹⁶

Im Zusammenhang mit dem oben erwähnten Thema Genie, das als typisch für den Sturm und Drang gilt, veröffentlicht Friedrich Schiller 1795 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, wo ebenfalls Shakespeares Dichtung als entscheidendes Paradigma hervorgehoben wird:

Wir wissen wenig von dem Privatleben der größten Genies, aber auch das wenige, was uns z. B. von Sophokles, von Archimed, von Hippokrates, und aus neuern Zeiten von Ariost, Dante und Tasso, von Raphael, von Albrecht Dürer, Zervantes, Shakespear, von Fielding, Sterne u.a. aufbewahrt worden ist, bestätigt diese Behauptung.¹⁷

So zeigt sich z. B. Homer unter den Alten und Shakespeare unter den Neuern; zwey höchst verschiedene, durch den unermeßlichen Abstand der Zeitalter getrennte Naturen, aber gerade in diesem Charakterzuge völlig eins. Als ich in einem sehr frühen Alter den letztern Dichter zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzzerschneidenden Auftritte im Hamlet, im König Lear, im Macbeth u. s. f. durch einen Narren zu stören, die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern still gestanden wäre.¹⁸

¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Zwischen beiden Welten*, S.373. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Johann Wolfgang von Goethe, Erich Trunz (Hg.), 3. Auflage, Bd. 1, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948.

¹⁵ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O., S.17.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Zum Schakespears Tag*, S.227. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Johann Wolfgang von Goethe, Herbert von Einem, Hans Joachim Schrimpf, Joachim, Werner Weber (Hgg.), Bd. 12, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1953, S.224-227.

¹⁷ Friedrich Schiller, *Naive und sentimentalische Dichtung*, S.435. In: Helmut Koopmann, Benno von Weise (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1962, S.413-503.

¹⁸ A.a.O., S.433.

Friedrich Schiller erhielt entscheidende Impulse durch das große englische Vorbild. Abel, Schillers Professor an der Hohen Karlsschule, war von Shakespeare entzückt und begeistert auch seinen Schüler für den englischen Autor. Man vermutet, dass der Professor den Aufsatz *Gedanken über Antonius und Cleopatra* geschrieben hat.¹⁹ Karl S. Guthke meint in seinem Essay *Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit*, dass der Autor wohl schon zu seiner Zeit in der Karlsschule mit den shakespeareschen Dramen in Berührung kommt.²⁰

In dieser Periode gehört der Unterricht in der englischen Sprache typischerweise nicht zum Lehrplan an den Schulen des Landes, aber Schiller besucht die Hohe Karlsschule, in der sie seit 1776 als freiwilliges Fach doziert wird. Hier arbeitet Joseph Gosse als Englischlehrer, um den Studenten das Studium englischer Autoren und die Arbeit mit englischen Texten und Übersetzungen zu ermöglichen.²¹

Die englische Kultur zieht Schiller jedoch nicht nur in ihren Bann, da Shakespeare Vorbild für seine dramatischen Werke ist, sondern auch, weil sie einen Gegenpol zur französischen Gesinnung an der Hohen Karlsschule darstellt, die er für unnatürlich und unterdrückend hält. England bedeutet für ihn Freiheit.²² Das zeigt sich auch in seinem Werk *Kabale und Liebe*, denn zum Beispiel Ferdinand ausruft: „Sie nennen sich eine Britin. Erlauben Sie mir - ich kann es nicht glauben, daß Sie eine Britin sind. Die freigeborene Tochter des freiesten Volks unter dem Himmel - .“²³

Auch Schillers Dramen *Die Räuber*, *Fiesko*, *Luise Millerin* und *Don Carlos* verdeutlichen Shakespeares Impulse. Bei Shakespeare findet er eine neue Interpretation der Natur: Die Menschen zeigen ihre Leidenschaften und manifestieren sich als Naturwesen. Auch in Briefen und anderen Dokumenten

¹⁹ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O., S.17ff.

²⁰ Vgl. Karl S. Guthke, *Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit*, S.183ff. In: Roger Paulin (Hg.), *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert?*, S. 181-194.

²¹ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O., S.23ff.

²² Vgl. a.a.O., S.27.

²³ Die Werke Schillers werden im Folgenden unter dem Sigel NA mit Band- und Seitenanzahl zitiert nach der Nationalausgabe: Friedrich Schiller, Heinz Otto Burger, Walter Höllerer (Hgg.), *Schillers Werke: Nationalausgabe. 5: Kabale und Liebe; Kleine Dramen*, Böhlau Nachfolger, Weimar 1957, hier: NA 5, 32.

spricht Schiller über Dramen wie *Romeo und Julia*, *Hamlet*, und *Sturm*. Er muss einige von diesen gekannt und auch übersetzt haben.²⁴

In *Die Räuber* werden die Figuren des alten Moor, von Franz und Karl Moor von dem Grafen von Gloucester und seinen Söhnen Edgar und Edmund aus *King Lear* inspiriert. Edmund und Franz fühlen sich minderwertig und versuchen, durch Intrigen gegen den Lieblingssohn ihre Situation zu verbessern. Beide schmieden Rache gegen die eigenen Väter.

Ein anderes wichtiges Beispiel für die Parallelen zwischen Shakespeare und Schiller sind *Romeo und Julia* und *Fiesko*: Das Thema des Maskenballs gehört beiden Werken. Im ersten Fall betrifft es die zwei feindlichen Familien Capulet und Montague, deren Feindschaft von Tybalt und Romeo repräsentiert wird. In *Fiesko* geht es um die Familien von Doria und Lavagna, deren feindliche Vertreter Gianettino und Fiesko sind. Parallel will Tybalt Romeo ermorden, genauso wie Gianettino Fiesko zu töten plant. Das Thema Liebe erweist sich in beiden Werken: Romeo verliebt sich in Julia, genauso wie Fiesko sich in die Doria-Schwester verliebt.²⁵

Im Bereich der Sprache richtet Shakespeare sie nach dem Stand der Akteure: Wenn es sich um Adlige handelt, sprechen sie in Blankversen und haben eine gehobene Ausdrucksweise. Das Volk spricht hingegen mit einem einfachen und geringen Wortschatz und in Prosa. Der Autor ordnet die Figuren also in das 15. und 16. Jahrhundert ein und verdeutlicht so - trotz des sozialen Kodex der Renaissance - ihre Menschlichkeit.²⁶

Schiller gestaltet seine Jugenddramen *Die Räuber*, *Fiesko* und *Luise Millerin* in Prosa.²⁷ Überlieferungen zufolge hat er schon seit seiner Abreise aus Mannheim das Vorhaben *Kabale und Liebe* gehabt und das Drama während der Zeit der Fußwanderung nach Sachsenhausen zu Papier gebracht. Schiller wendet sich dabei an den Bibliothekar Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald, weil er Quellen braucht, wahrscheinlich etwa Shakespeares *Othello* und

²⁴ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O., S.23ff.

²⁵ Vgl. a.a.O., S.32ff.

²⁶ Vgl. a.a.O., S.46f.

²⁷ Vgl. a.a.O., S.46.

Romeo und Julia. Man vermutet, er habe durch das Shakespearestudium komische und tragische Szenen zu mischen gelernt.²⁸

Im Zusammenhang mit den schon erwähnten Themen Gesellschaft und Sprache lässt sich sagen, dass die Hauptfiguren in *Kabale und Liebe* nicht aus den gleichen gesellschaftlichen Ständen stammen: Die Protagonistin Luise und ihre Familie sind Bürger, dahingegen sind ihr Geliebter Ferdinand und seine Familie Adlige.²⁹ Einige Gestalten und Elemente des Dramas entsprechen also dem sozialen und gesellschaftlichen Milieu Württembergs unter Karl Eugen.³⁰ Die Sprache des Musikanten Miller, zum Beispiel ist einfach und schlicht. Der anfängliche Dialog mit seiner Frau entspricht diesem Redestil:

Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und - kurz und gut, ich biete den Junker aus.³¹

Seine Frau teilt seine Ausdrucksweise, aber gekünstelter:

Des Herrn Majors von Walter hohe Gnaden machen uns wohl je und je das Bläsier, doch verachten wir darum niemand.³²

Der Präsident spricht hingegen in höfischer Sprache:

Leider muß ich das, wenn ich meines Sohns einmal froh werden will- Laß Er uns allein, Wurm.- Ferdinand, ich beobachte dich schon eine Zeit lang, und finde die offene rasche Jugend nicht mehr, die mich sonst so entzückt hat. Ein seltsamer Gram brütet auf deinem Gesicht – Du fliehst mich- Du fliehst deine Zirkel- Pfui!- Deinen Jahren verzeiht man zehn Ausschweifungen vor einer einzigen Grille. Überlaß diese mir, lieber Sohn. Mich laß an deinem Glück arbeiten, und denke auf nichts, als in meine Entwürfe zu spielen. – Komm! Umarme mich, Ferdinand.³³

²⁸ Vgl. Klaus Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Norbert Oellers, *Friedrich Schiller Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 2., Deutscher Klassiker Verlag, S.1332ff.

²⁹ Vgl. Paul Steck, *Schiller und Shakespeare*, a.a.O, S.69ff.

³⁰ Vgl. Klaus Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Norbert Oellers, a.a.O., S.1343.

³¹ NA 5, 5.

³² NA 5, 8.

³³ NA 5, 20.

Das Menschliche ist es, was beide Autoren interessiert. Man bemerkt allerdings eine antithetische Position der Dichter der Geschichte gegenüber. Bei Shakespeare sind es die Menschen, die die Geschichte schaffen – bei Schiller hingegen ist es meist die Geschichte, die sich als Schaffende erweist. Das Erste entspricht der Idee der Renaissance, für die das Schicksal eine Folge des menschlichen Handelns ist. Der zweiten nach ist die Geschichte kein Ergebnis des Handelns des Menschen.³⁴

2. Die Gesellschaft im 16. und im 18. Jahrhundert

2.1. Der sozialpolitische Hintergrund bei Shakespeare

In Bezug auf die Zeit 1580 herum spricht man vom Goldenen Zeitalter in England. Es ist die elisabethanische Epoche, die ihren Name der Königin Elisabeth verdankt. Diese Zeit der Prosperität umfasst verschiedene Bereiche: Die religiöse Reformation spielt zum Beispiel zusammen mit dem Hedonismus der Renaissance eine wichtige Rolle, aber auch einige Neuheiten wie die Theorien des Kopernikus sind zu nennen, die Giordano Bruno im Jahr 1583 mit nach England bringt.³⁵

Im 16. Jahrhundert spielt die Religion nach James H. Seward eine wichtige Rolle für das Leben der Menschen, aber auch die Felder der Medizin, des Gesetzes, der Politik und der Wirtschaft gründen sich auf die Theologie. Über die Tatsache, dass der Religion eine solche Bedeutung zukommt, die zentraler als in unserer Epoche ist, lässt sich kein moralisches Urteil fällen. Dies führt nur zu einer Perzeption der Wirklichkeit, die anders als unsere ist. Der Autor schildert, dass ein Mensch dieser Zeit das Böse nicht für etwas Negatives hält, weil es Gott oder der Erlösung widerspricht, sondern weil es unter unirdischem Gesichtspunkt Leid der Menschen erzeugt.³⁶

Auch die zahlreichen Reisen der Europäer in die sogenannte „Neue Welt“ fallen in diese Zeit: Am 27. April 1584 findet die erste englische Expedition

³⁴ Vgl. Paul Steck, *Shakespeare und seine Zeit*, a.a.O., S.138f.

³⁵ Vgl. Enzo Orlandi, *Shakespeare und seine Zeit*, Vollmer, Wiesbaden 1969.

³⁶ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, Consortium Press, Washington D.C. 1973, S.10f.

nach Amerika statt.³⁷ Es entstehen zudem neue Vorstellungen über das Weltall, die Natur und den Menschen.³⁸

Nicoll Allardyce erklärt, dass die Menschen dieser Zeit sich durch eine große innerliche Leidenschaft der Seele und des Herzens auszeichnen, was die damaligen Predigten zeigen. Sie gelten als Symbole der Zeit: Die Leidenschaften werden den Ideen vorgezogen. Die Sprache spielt hierfür eine wichtige Rolle. Sie wird zum Ausdruck der seelischen Dynamiken ohne die strengen Regeln, die für die Epoche nach Shakespeare bezeichnend sind.

Während der elisabethanischen Epoche interessiert man sich also vor allem für den Menschen und die menschliche Leidenschaft: Man möchte entdecken und verstehen, wie das menschliche Innenleben und der Mechanismus der Gefühle funktionieren. Auch Verhältnisse zwischen Herrschern und Beherrschten und das System der Gesellschaft im Allgemeinen werden als psychologisch fundierte Phänomene analysiert.³⁹

Der Versuch, die moralische Seite der Literatur zu entdecken, führt die Renaissance zur inneren Entdeckung der moralischen Wirklichkeit. Das gilt auch für die Tragödie, die die Zuschauer unterhalten und gleichzeitig geistig enthalten muss. Zu dieser Zeit aber beginnt sich das Theater von den Mysterienspielen und der moralischen Belehrung zu entfernen und Dramen mit höherer Wahrheitstreue darzustellen. Zum Beispiel werden Kämpfe mit ungeheuren Gewaltdarstellungen geschätzt.⁴⁰

Marianne Novy lenkt in *Shakespeare and outsiders* das Augenmerk auch auf die Frauenthematik. Die Frauen spielen in dieser Gesellschaft zwei Rollen zugleich: Sie sind sowohl Außenseiter als auch aktiv Beteiligte. Königin Elizabeth zum Beispiel ist die mächtigste Frau Englands. In ihrem berühmtesten Ausspruch meint sie, sie habe zwar den Körper einer schwachen Frau, trotzdem jedoch das Herz und Mark eines Königs. Allerdings hielt die Königin sich selbst für die Auserwählte Gottes und unternimmt infolgedessen nichts, um die Lage der Frauen im Allgemeinen zu verbessern. In dieser Zeit ist die weibliche Rolle nicht eindeutig definiert.

³⁷ Vgl. Enzo Orlandi, *Shakespeare und seine Zeit*, a.a.O.

³⁸ Vgl. Nicoll Allardyce, *Shakespeare*, Methuen, London 1952, S.5.

³⁹ Vgl. a.a.O., S.8ff.

⁴⁰ Vgl. Enzo Orlandi, *Shakespeare und seine Zeit*, a.a.O.

Frauen können weder an den Universitäten studieren noch höhere Aufgaben übernehmen. Sie schaffen sich stattdessen ein Umfeld, das nur sie verwalten können: den Haushalt. Nichtsdestotrotz sind sie nicht nur auf ihn beschränkt, denn Theater- und Marktbesuche, sowie Besuche bei Freunden und Bekannten sind ihnen erlaubt.

Mit ihrer Vermählung verlieren die Frauen dieser Zeit das Eigentumsrecht über ihren Besitz. Die Frauen müssen im Gegensatz zu Männern besonderen Regeln des guten Benehmens folgen, wie der Keuschheit, dem Schweigen und der Ergebenheit. Zwar sind sie nicht zur Einhaltung dieser Regeln verpflichtet, sind sich diesen jedoch bewusst und wissen sie zu verwenden, um gesellschaftliche Anerkennung zu erlangen.

Marianne Novy beschreibt die Position der Frauen im 16. Jahrhundert und die der weiblichen Gestalten der shakespeareschen Werke.⁴¹ Sie fokussiert sich insbesondere auf die Rolle von Insider und Outsider und zeigt, dass die weiblichen Figuren in ihrer Liebesgeschichten entweder als Insider oder als moralische Outsider am Ende allein sterben.⁴² Shakespeare stellt verschiedene Frauenrollen dar, die in unterschiedliche soziale Milieus eingebettet sind und durch verschiedene Merkmale charakterisiert werden. Aber auch singuläre Frauen wie Cleopatra kommen vor.

Shakespeare schildert auch Szenen, in denen Frauen einander helfen. Typisch hierfür ist zum Beispiel das Verhältnis zwischen der Herrin und ihrer Hausangestellten wie bei Julia und ihrer Amme.⁴³ Diese unterstützt Julia in ihrer Liebschaft zu Romeo, die sie verheimlichen muss. Da Julia Romeo nicht selbst treffen kann, sucht die Amme Bruder Lorenz und Romeo auf, um die geheime Hochzeit zu organisieren.

Die Literatur dieser Zeit konzentriert sich vor allem auch auf das Thema der Geschlechterdifferenzen. Am Anfang des 16. Jahrhunderts wird *Das Buch von Hofmann* von Baldassarre Castiglione veröffentlicht, in dem das Verhältnis zwischen Männern und Frauen diskutiert wird. Ein anderer Autor, Cornelius Agrippa, verfasst die Abhandlung *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, die sich trotz einiger satirischer Anteile gegen

⁴¹ Vgl. Marianne Novy, *Shakespeare and outsiders*, Oxford University Press, Oxford 2013, S.70f.

⁴² Vgl. a.a.O., S.84.

⁴³ Vgl. a.a.O., S.71.

die Doppelmoral zwischen Männern und Frauen ausspricht. 1568 formuliert eine der Figuren in *The flower of Friendship* von Edmund Tilney endlich, dass Frauen - genau wie Männer – Verstand und Seele haben. Er stellt infolgedessen die Frage in den Raum, warum sie eingeschränkt werden, wenn die Natur auch sie frei geschaffen hat.⁴⁴

2.2. Der sozialpolitische Hintergrund bei Schiller

In der Einleitung zu *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik: 1760-1820. Epoche im Überblick* beschreibt François Crouzet das 18. Jahrhundert als Zeitalter der Revolutionen. Es ist durch die Revolutionen in Westeuropa, die Revolutionen in Amerika, den Siebenjährigen Krieg (1756-1763) und den bayerischen Erbfolgekrieg charakterisiert. Die Bevölkerung lebt zwischen 1760 und 1820 im Schatten von Kriegen, an deren Folgen sie lange leidet.⁴⁵ Gislinde Seybert meint, dass die Französische Revolution die ihr feindlichen Elemente der aufklärerischen Philosophie ausrottet. Die blutige Radikalisierung vernichtet die Begeisterung der deutschen Intellektuellen. Eine Äußerung von Georg Forster, der als Gesandter der Mainzer Republik nach Paris reist und in einem Brief an seine Frau die damalige Lage schildert, bringt dies zum Ausdruck:⁴⁶

Je mehr man in die Geheimnisse der hiesigen Intrigue eingeweihet – oder besser, je näher man mit dem ekelhaften Labyrinth bekannt wird, worin sich hier alles windet und dreht, desto mehr kalte Philosophie bedarf man, um nicht an allem, was Tugend heisst, zu verzweifeln...Es fehlte noch, dass mir die Übersetzung in die Hand käme, einem Undinge meine letzten Kräfte geopfert, und mit redlichem Eifer für eine Sache gearbeitet zu haben, womit es sonst niemand aufrichtig meint, sondern die ein blosser Deckmantel der rasendsten Leidenschaften ist.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. a.a.O., S.74.

⁴⁵ Vgl. François Crouzet, *Das Zeitalter der Revolutionen*, S.1ff. In: Horst Albert Glaser (Hg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik: 1760-1820. Epoche im Überblick*, Benjamins, Amsterdam 2001, S.1-11.

⁴⁶ Vgl. Gislinde Seybert, *Literatur und Politik*, S.37. In: Horst Albert Glaser, *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik: 1760-1820. Epoche im Überblick*, Benjamins, Amsterdam 2001, S.37-50.

⁴⁷ Ulrich Enzensberger, *Georg Forster. Ein Leben in Scherben*, Frankfurt am Main 1996, S.258.

Im 17. Jahrhundert wurde das Heilige Römische Reich Deutscher Nation von dem Schrecken des Dreißigjährigen Kriegs, von Elend und Entvölkerung heimgesucht. Diese Lage verändert sich nur langsam: Der Absolutismus wird von der aufklärerischen Idee abgelöst und im Bereich der Bürokratie und Wirtschaft erhält das Volk eine wichtigere Rolle. Im Jahr 1790 besteht die bürgerliche und kulturelle Elite aus wenigen: Die Mehrheit des Volks wohnt nämlich auf dem Land, und unter ihnen sind viele Analphabeten.⁴⁸ 1795 schildert Goethe die Lage der damaligen Zeit und stellt fest:

Nirgends in Deutschland ist ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich Schriftsteller zusammenfänden und nach einer Art, in einem Sinne, jeder in seinem Fache sich ausbilden könnten. [...] gestärkt durch mitarbeitende, mitstrebende Zeitgenossen - so findet sich der deutsche Schriftsteller endlich in dem männlichen Alter, wo ihn Sorge für seinen Unterhalt, Sorge für eine Familie sich nach außen umzusehen zwingt, und wo er oft mit dem traurigsten Gefühl durch Arbeiten, die er selbst nicht achtet, sich die Mittel verschaffen muß, dasjenige hervorbringen zu dürfen, womit sein ausgebildeter Geist sich allein zu beschäftigen strebt.⁴⁹

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verändert sich die Gesellschaft: Der Adel lebt schon seit einiger Zeit in Dekadenz. Die Aristokratie übt sich vor allem in Salonkonversation und Etikette, und die Adligen versuchen ihren Stand gegen das aufsteigende Bürgertum zu verteidigen.⁵⁰

Was die Lage der Frauen im gesellschaftlichen Rahmen dieser Zeit betrifft, liefert der Artikel *Love and the Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's Kabale und Liebe* von Thomas Barry eine Schilderung der Frauen in der Literatur der Goethezeit.

⁴⁸ Vgl. Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, De Gruyter, Tübingen 1994, S.24f.

⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, S.241f. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Johann Wolfgang von Goethe, Herbert von Einem, Hans Joachim Schrimpf., Werner Weber (Hgg.), Bd. 12, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1953, S.239-244.

⁵⁰ Vgl. Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, a.a.O., S.25.

Andreas Huyssens bemerkt, dass die positiv besetzten weiblichen Gestalten im Drama des 18. Jahrhunderts als passive und unterdrückte Heldinnen beschrieben werden und damit der Vorstellung von Tugend und Ehre des Bürgertums entsprechen. Ein Beispiel dafür ist die Protagonistin in Lessings *Emilia Galotti*, die im Kontrast zu der dämonischen, ehrgeizigen und sexuell konnotierten Frau, die durch die Gräfin Orsina verkörpert wird, steht. Auch Naomi Stephan betont, dass die Frauen dieser Zeit Tugenden wie Ehre, Moralität, Obedienz und Geduld verkörpern, durch die das Bürgertum sich vom dekadenten Adel abgegrenzt sieht.⁵¹

Die Vorstellung von der Frauen als passiv und dem Mann tröstend beistehend und als Vorbild von harmonisierender Vollkommenheit stimmt mit der bürgerlichen Literatur und den allgemeinen Ideen der Zeit überein. Auch damalige Autoren wie Goethe, Novalis und Schiller spiegeln in ihren Werken das Befinden des damaligen Mittelstandes wider.⁵² Schillers Gedicht *Das Lied von der Glocke* beinhaltet seine lyrische Darstellung der Frau:

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen, und wehret den Knaben,
Und reget ohn' Ende
Die fleissigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn.
Und füllet mit Schätzen die duftenden Laden,
Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden,
Und sammelt im reinlich geglätteten Schrein
Die schimmernde Wolle, den schneeigten Lein,

⁵¹ Vgl. Thomas F. Barry, *Love and Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's Kabale und Liebe*, S.21f. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989), S. 21–37.

⁵² Vgl. a.a.O., S.22.

Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer,
Und ruhet nimmer.⁵³

In diesem Gedicht sieht Dirk Grathhoff Schillers Idealbild der fleißigen Hausfrau und liebevollen Mutter; eben das bürgerliche Frauenideal. Vielleicht ist dieses Ideal der mütterlichen Frau eine Folge der harten Erziehung, die er in der militärischen Karlsschule erfahren hat. Schillers Biographie und Schriften zeigen aber, dass er durchaus auch von klugen und emanzipierten Frauen wie Henriette von Wolzogen, Charlotte von Kalb, Henriette von Arnim und Caroline von Langenfeld fasziniert ist.

Trotzdem werden in den schillerschen Dramen weibliche Figuren beschrieben, die dem Weiblichkeitsideal des Lyrikers widersprechen. Diese Figuren zeigen sich in Dramen wie *Maria Stuart*, *Kabale und Liebe*, *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Braut von Messina*.⁵⁴ Die weibliche Protagonistin in *Kabale und Liebe*, Luise Millerin, ist ein besonderes Beispiel dafür und äußert in einem Gespräch mit dem Vater:

Ich hab einen harten Kampf gekämpft. Er weiß es Vater. Gott gab mir die Kraft. Der Kampf ist entschieden. Vater! Man pflegt unser Geschlecht zart und zerbrechlich zu nennen. Glaub er das nicht mehr. Vor einer Spinne schütteln wir uns, aber das schwarze Ungeheuer Verwesung drücken wir im Spaß in die Arme.⁵⁵

In *Maria Stuart* sind die beiden Königinnen Maria und Elizabeth, wie Luise Millerin, bedeutsame Beispiele für diese emanzipatorische Vision der Frauen in Schillers Dramen. Maria ist durch ihre Schönheit und magische Macht über die Männer charakterisiert. Sie zeigt sich so als konventionell und eher unpolitisch und als Abbild des politischen Bankrotts. Elisabeth dagegen schwankt zwischen ihrer Rolle als Königin und der als Frau. Beide Figuren verdeutlichen die Sehnsucht der Frau nach Freiheit, jedoch stellt Marias Tod

⁵³ Friedrich Schiller, *Das Lied von der Glocke*, S.230. In: Helmut Koopmann, Benno von Weise (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Zweiter Band, Teil 1., Gedichte*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1983, S.227-239.

⁵⁴ Vgl. Dirk Grathhoff, Erwin Leibfried, *Schiller: Vorträge aus Anlaß seines 225. Geburtstages*, Lang, Frankfurt am Main 1991, S.90ff.

⁵⁵ NA 5, 84.

das Scheitern der Frau in diesem Streben dar, da er die Verwirklichung dieser Freiheit verhindert. Auch in *Johanna von Orleans* erweist sich die Protagonistin als Beispiel für weibliche Emanzipation: Am Hof zeichnet sie sich durch verbale Kontrolle aus und auf dem Schlachtfeld durch je sogar Brutalität, doch zugleich ihre „weibliche“ Seite wird durch ihre Liebe zu Lionel deutlich.⁵⁶

3. Das patriarchalische Modell und die Darstellung seiner Krise in *Romeo und Julia* und *Kabale und Liebe*

3.1. Die patriarchalische Kontrolle bei Shakespeare

James Calderwood erklärt in *Shakespeare and the denial of the death*, wie Romeo und Julia das patriarchalische System der damaligen Zeit zu verlassen versuchen. Dieses System zielt auf die Erhaltung der „Ordnung“ auf der Welt ab: Das patriarchalische Modell gibt somit eine „heilige“ Sicherheit der Unsterblichkeit für Eltern und Kinder. Die jungen Männer definieren ihre männliche Identität gerade dadurch, dass sie sich von den untergeordneten Frauen unterscheiden. Ähnlich sichern die alten Männer ihre patriarchalische Rolle, indem sie die Familie unterdrücken – insbesondere die Kinder. Befolgt man die Regeln, verspricht das patriarchalische Modell Sicherheit, aber wer nicht unter dieser Sicherheit stehen will und droht, das Modell verändern zu wollen, ist zum Tod verurteilt.⁵⁷ Carolly Erickson beschreibt die Hauptaufgabe der Folgsamkeit in der damaligen Epoche in *The First Elizabeth* folgendermaßen:

Failure to observe "honorable esteem" towards parents had extreme consequences. Disobedient children were thought of as unnatural beings, "cruel murders of their parents", who would at the very least be harshly punished by God for their impiety. Sometimes a magistrate was called in to impose a father's penalty on his son or daughter. [...] Even the best-behaved children were pinched and cuffed and slapped when their perfection faltered;

⁵⁶ Vgl. Dirk Grathhoff, Erwin Leibfried, a.a.O., S.102ff.

⁵⁷ Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987, S.108.

insensitive parents teased and threatened their tortured sons and daughters almost past endurance in the vague belief that affectionate treatment bred wrongdoing.⁵⁸

Die Fehde zwischen den Familien Capulet und Montague ist Ausdruck des patriarchalischen Systems, das Shakespeare als zerstörerisch zeigt. Die Fehde ist ein Übergangsritual, das das männliche Prinzip stürzt und den Tod bringt.⁵⁹ Harold Goddard meint zum patriarchalischen Modell der Beziehung zwischen Vätern und Kindern in *Romeo und Julia*:

The fathers are the stars and the stars are the fathers in the sense that the fathers stand for the accumulated experience of the past, for tradition, for authority, and hence for the two most potent forces that mold and so impart “destiny” to the child’s life [...] heredity and training. The hatred of the hostile houses in *Romeo and Juliet* is an inheritance that every member of these families is born into a truly as he is born with the name of Capulet or Montague.⁶⁰

Es sind die Väter, die die Fehde alimentieren und fortsetzen, aber genau dies ist es, was zu einer Krise der Vaterrolle führen wird. Statt nach einer friedlichen Lösung zu suchen, führen die Capulets und Montagues ihre Fehde weiter.⁶¹ Die Fehde spielt eine zentrale Rolle für alle Jugendlichen in der Stadt: Durch sie werden die Söhne und Töchter an ihre eigene Familie gebunden und müssen sich der feindlichen Familie entgegenstellen. Dies beeinflusst ihre sozialen Beziehungen, insbesondere die Heiratspläne. Darüberhinaus müssen die Söhne ihre Macht durch Gewalt im Namen des Vaters unter Beweis stellen. Dies wäre nämlich für das patriarchalische System gefährlich, weil sich die Söhne von der Familie entfernen könnten. Die Söhne bleiben so im Familiensystem gefangen, was ihr Verhalten den Frauen gegenüber negativ beeinflusst.

⁵⁸ Carolly Erickson, *The First Elizabeth*, St. Martin’s Press, New York 1983, S.43.

⁵⁹ Vgl. Coppélia Kahn, *Coming of Age in Verona*, S.5. In *Modern Languages Studies*, Bd. 8, N.1, 1978, S.5-22.

⁶⁰ Harold Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, Band.2, The University of Chicago Press, Chicago 1951, S.119.

⁶¹ Vgl. Coppélia Kahn, *Coming of Age in Verona*, in *Modern Languages Studies*, a.a.O., S.5f.

Auch Romeo muss eine solche Entscheidung treffen: Er kann Tybalt töten oder der liebevolle Mann Julias sein. Am Anfang versucht er, als liebevoller Mann zu agieren, und als Tybalt ihn beleidigt,⁶² sagt er:

Ich schwöre dir, daß ich dich nie beleidigt habe; ich/ liebe dich mehr als du dir einbilden kanst; und bis du die/ Ursach erfahren wirst, warum ich dich liebe, guter/ Capulet, (leiser – – dessen Name mir so theuer ist als mein/ eigner) gieb dich zufrieden.⁶³

Mercutio ist daraufhin erschüttert: Romeo erlaubt es Tybalt, den Namen seiner Familie zu beschmutzen. Infolgedessen tut dieser das, was Romeo seiner Meinung nach hätte tun sollen und fordert ihn zum Duell heraus, in dem er dann jedoch getötet wird.

Im patriarchalischen System Veronas stützen die Männer der Fehde, um den Namen der Familie zu schützen. Dagegen müssen die Frauen sich um das Haus kümmern und den Regeln folgen, da sie für schwach gehalten werden. Sie haben keine Möglichkeit, Erfahrungen zu machen. Im Fall von *Romeo und Julia* muss die junge Julia sich gegen den Vater wehren, um eine von ihr nicht gewollte Hochzeit zu vermeiden.⁶⁴ Julias Mutter sagt ihr:

Gut, es ist nun Zeit daran zu denken; es giebt hier in/ Verona jüngere als ihr, und Frauzimmer von Stand und/ Ansehen, die schon Mütter sind. Bey meiner Ehre, in dem/

⁶² Vgl. a.a.O., S.6ff.

⁶³ Shakespeares *Romeo und Julia* wird im Folgenden unter dem Sigel SW mit Seitenanzahl zitiert nach der Ausgabe: William Shakespeare, Christoph Martin Wieland (Übers. u. Hg.), *Romeo und Juliette. Ein Trauerspiel*, 1. Auflage, Orell, Geßner & Comp., Zürich 1766, hier: SW, 89. Der englische Originaltext von *Romeo und Julia* wird im Folgenden unter dem Sigel SWE mit Seitenanzahl zitiert nach der Ausgabe: William Shakespeare, Walter Cohen, Stephen J. Greenblatt, Andrew Gurr (Hgg.), *The Norton Shakespeare: based on the Oxford edition*, W.W. Norton & Company, New York 1997, hier: SWE, 905: „Romeo: I do protest I never injured thee./ But love thee better than thou canst devise/ Till thou shalt know the reason of my love./ And so, good Capulet-which name I tender/ As dearly as mine own-be satisfied.”

⁶⁴ Vgl. Coppèlia Kahn, *Coming of Age in Verona*, in *Modern Languages Studies*, a.a.O., S.12.

Alter worinn ihr noch ein Mädchen seydt, war ich schon/ eure Mutter. Ich will's also kurz machen, und euch/ sagen, daß sich der junge Paris um euch bewirbt.⁶⁵

Es wird eine Gesellschaft gezeichnet, die durch Chauvinismus und Patriarchalismus gekennzeichnet ist. Die männlichen Gestalten zeigen durch ihre Sprache und ihr Verhalten, dass sie die Frauen unterdrücken. Ein Beispiel dafür ist der anfängliche Dialog zwischen Sampson und Gregorio, den beiden Dienern der Capulets:⁶⁶

Sampson: Sey ohne Sorge, ich will stehen wie eine Mauer; aber/ es ist doch das Sicherste, wenn wir das Gesez auf unsrer/ Seite haben; wir wollen sie anfangen lassen./ Gregorio: Ich will die Nase rümpfen, indem ich bey ihnen/ vorbeigehe; sie mögen's dann aufnehmen, wie sie es verstehen.⁶⁷

Die Figur des Mercutios, wird oft als Chauvinist betrachtet und mit dem patriarchalischen und chauvinistischen System der Fehde in Verbindung gebracht. Nach Romana Rutelli hält er die Liebe für etwas Männliches, da sie gewaltig und machtvoll ist, und ist der Meinung, die Männer müssen die Frauen unterjochen, um nicht von ihnen unterjocht zu werden. Er betrachtet Liebe als in Zeichen des Geschlechterkampfes.

In Porters *Shakespeares' Mercutio: his history and drama*, wird Mercutio dagegen verteidigt und seine Geschichte in Bezug auf die homerische Kultur, Horaz, Ovid, Plautus, Vergil und Chaucer, sowie die orientalische Ikonografie geschildert. Porter führt einige Attitüden von Mercutio auf, in denen er seine Homosexualität zu erkennen glaubt und vergleicht ihn mit Marlowe, der wahrscheinlich homosexuell war.⁶⁸

⁶⁵ SW, 82. SWE, 882: „Capulet's wife: Well, think of your marriage now. Younger than you/ Here in Verona, ladies of esteem,/ Are made already mothers. By my count/ I was your mother much upon these years/ That you are now a maid. Thus then, in brief:/ The valiant Paris seeks you for his love.”

⁶⁶ Vgl. William Shakespeare, Romana Rutelli (Hg.), *Romeo e Giulietta*, Marsilio, Venezia 1998, S.26f.

⁶⁷ SW, 8. SWE, 873f: „Sampson: My naked weapon is out. Quarrel, I will back thee./ Gregory: How-turn thy back and run?/ Sampson: Fear me not./ Gregory: No, marry- I fear thee!/ Sampson: Let us take the law of our side. Let them begin./ Gregory: I will frown as I pass by, and let them take it as they list.”

⁶⁸ Vgl. William Shakespeare, Romana Rutelli (Hg.), *Romeo e Giulietta*, a.a.O., S.27f.

Im Zusammenhang mit dem Thema der Gewalt, das mit der patriarchalischen Kontrolle verbunden ist und in der Tragödie durch Hass und Sexualität zum Ausdruck kommt, spricht Romana Rutelli über J. H. Holmers Position zu Schlägereien und Duellen. Holmers Meinung nach ist Shakespeare diesbezüglich von einem Buch Vincenzo Saviolos beeinflusst, das 1595 veröffentlicht wurde.⁶⁹

3.2. Das Verhältnis zwischen Männern und Frauen im 18. Jahrhundert und seine Rezeption in *Kabale und Liebe*

Barbara Stollberg-Rilinger erklärt in *Die Aufklärung: Europa im 18. Jahrhundert*, dass der Mann von der christlichen Lehre der Vergangenheit als unschuldig an der Erbsünde angesehen wird und die Frau als diejenige, die ihn dazu verführt hat. Nach der klassischen Theorie der Geschlechterverhältnisse sind die Frauen Mängelwesen, weil es ihnen an Körper- und Verstandeskräften fehle. Infolgedessen zeigt sich die Frau als unvollständige, minderwertige und schlechtere „Version“ der Männer.

Dies wird aber im 17. und 18. Jahrhundert heftig und ausführlich diskutiert, als diese Sichtweise ins Schwanken gerät.⁷⁰ Die mythologische Vorstellung einer natürlichen oder gottgegebenen hierarchischen Ordnung schon seit dem 17. Jahrhundert beginnt, sich aufzulösen. Es ist aber paradox, dass die männliche Dominanz dennoch angezweifelt wird. In der modernen bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts wird der Geschlechterdualismus intensiv diskutiert, insbesondere dank der Debatte um die Entstehung des Lebens.⁷¹ Man interessiert sich für Sitten und Lebensformen anderer Kulturen, Völker und Zeiten und beginnt sie zu vergleichen. Es wird entdeckt, dass das Verhältnis zwischen Mann und Frau vielfältig und unterschiedlich gestaltet ist.⁷²

⁶⁹ Vgl. a.a.O., S.31f.

⁷⁰ Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung: Europa im 18. Jahrhundert*, Reclam, Stuttgart 2011, S.159f.

⁷¹ Vgl. Ulrike Weckel, *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert*, Wallstein-Verlag, Göttingen 1998, S.259ff.

⁷² Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung: Europa im 18. Jahrhundert*, a.a.O., S.160f.

Naoko Yuge bezieht sich in ihrer Studie *Das „wilde“ und das „zivilisierte“ Geschlechterverhältnis? Die neue Blickrichtung in der anthropologischen Diskussion um 1800* auf Carl Friedrich Pockels, der am Anfang des 19. Jahrhunderts *Der Mann. Ein anthropologisches Charaktergemälde seines Geschlechtes* verfasst. Er beschäftigt sich in seinem Werk, wie andere Gelehrte um 1800, mit der Geschlechterordnung: Mit der Veränderung der Gesellschaft und den Folgen der Revolutionen werden neue Gesetze und Normen notwendig, auch was das Geschlechterverhältnis betrifft. Naoko Yuge erläutert, dass der Unterschied der Geschlechter um 1800 in Geist und Gemüt mit den körperlichen Unterschieden zwischen Mann und Frau in Verbindung gebracht und als von der Natur determiniert angesehen wird. Die Männer werden für stark, aktiv und vernünftig gehalten, die Frauen hingegen als schwach, passiv und emotional betrachtet.

Die Gestaltung der Geschlechterordnung wird zum Zeichen einer zivilisierten oder „wilden“ Gesellschaft. Die damalige Anthropologie beginnt sich nach der europäischen Expansion nicht mehr auf Gott, sondern auf die Natur zu beziehen. Das 18. Jahrhundert ist immer noch Zeit der Entdeckungsreisen in die „neue“ Welt. Die bürgerliche Geschlechterordnung wird mit „wilden“ Geschlechterordnungen verglichen und als die zivilisierte betrachtet.⁷³

Naoko Yuge illustriert also das Thema mit den Stichen des aufgeklärten Pädagogen Johann Bernhard Basedow, die ein „wildes“ und ein zivilisiertes Bild geben. Im ersten Bild sind ein Mann und eine Frau in der Natur zu sehen, dagegen stellt das zweite Bild nicht nur einen Mann und eine Frau, sondern auch ein Wohnhaus, eine Brücke und ein Schiff dar. Naoko Yuge fokussiert sich insbesondere auf das Verhältnis zwischen Männern und Frauen im Bild: Sie unterstreicht, dass der wichtigste Unterschied zwischen den beiden nicht nur das Handwerk und der Handel sind, sondern vor allem das Geschlechterverhältnis. Das als „wild“ konnotierte Bild zeigt keinen bedeutsamen Unterschied zwischen Mann und Frau. Dieser ist jedoch zentraler im zivilisierten Bild, in dem Kleidung und Frisuren der Gestalten deutlich unterschiedlich sind. Der Mann hat ein Schwert und legt den Arm

⁷³ Vgl. Naoko Yuge, *Das „wilde“ und das „zivilisierte“ Geschlechterverhältnis? Die neue Blickrichtung in der anthropologischen Diskussion um 1800*, L'Homme Z.F.G. 13.2.2002., S.205ff.

um die Frau. Dies steht für Schutz und Herrschaftsanspruch über die Frau - anders als im „wildem“ Bild, in dem keine solche Dominanz deutlich wird.⁷⁴

Am Anfang dieser Epoche werden die Begriffe Rasse und Geschlecht parallel behandelt und zudem die verschiedenen Formen der männlichen Herrschaft über die Frauen in den verschiedenen Kulturen thematisiert.⁷⁵ Der Theologe Johann Ludwig Ewald meint 1804 zum Thema:

Alle Völker die Sitten hatten, schätzen die Weiber. Denken Sie nur an Sparta, Deutschland, Rom. Und alle Männer, die Sitte haben, schätzen die Weiber. Ein Volk, bei dem die Weiber bloß Sklavinnen sind, trägt schon damit die Kennzeichen der Barbarei an sich; und ein Mann, bei dem sie bloß Werkzeuge der Sinnlichkeit sind, ebenfalls.⁷⁶

Der Philosoph Christoph Meiners stellt fest, dass die europäischen Männer mit der Aufklärung die abergläubische und unvernünftige Idee über Frauen, über den weiblichen Körper und die weibliche Psyche hinter sich lassen. In dieser Zeit beginnt man auch, die Hexenverfolgung und anderen Aberglauben den Frauen gegenüber aufzugeben.⁷⁷ Theodor Gottlieb von Hippel schreibt 1794 zum Thema Geschlechterordnung:

Auch unter Nationen, wo die Kultur schon Fortschritte macht, ist bei der arbeitende Klasse des Volkes der Anteil des andern Geschlechts an den Geschäften gewiß nicht von der Art, daß davon auf eine größere Schwächlichkeit der Weiber geschlossen werden könnte.-Die arbeitende Klasse kennt keine besonderen Weiberkrankheiten. Schwangerschaften und Geburten werden nur durch Nebenumstände, die ihren Grund in Lebensart, Sitten und Kleidung haben, erschwert und sind so wenig Krankheiten, daß Ärzte sie geradewegs als Heilmittel vorschreiben könnten- und zuweilen wirklich vorschreiben.⁷⁸

⁷⁴ Vgl. a.a.O., S.209ff.

⁷⁵ Vgl. a.a.O., S.211ff.

⁷⁶ Johann Ludwig Ewald, *Der gute Jüngling, gute Gatte und Vater, oder Mittel um es zu werden. Ein Gegenstück zu der Kunst, ein gutes Mädchen zu werden*, Frankfurt am Main 1804, S.109.

⁷⁷ Vgl. Naoko Yuge, *Das „wilde“ und das „zivilisierte“ Geschlechterverhältnis? Die neue Blickrichtung in der anthropologischen Diskussion um 1800*, a.a.O., S.217.

⁷⁸ Theodor Gottlieb von Hippel, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Frankfurt und Leipzig 1794, S.45.

Die Ehe wird in dieser Epoche angestrebt, weil sie insbesondere für die Frauen eine Verbesserung des sozialen Prestiges bedeutet und die soziale Stellung vom Status des Mannes abhängt. Die Erziehung der Mädchen zielt auf ihre Zukunft als Ehefrau und Mutter ab und die unverheiratete Frau wird als minderwertig angesehen. Parallel hierzu heiraten die Männer mit 25-30 Jahren und müssen die Lebensgrundlage sichern. Die Familie spielt auch eine Rolle, da die Eltern die Wahl des Ehepartners beeinflussen. Jedoch beginnt die persönliche Neigung, Einfluss bei dieser Wahl zu gewinnen. Eheschließungen aus Liebe nehmen bei Frauen im Bürgertum zu, während sie im höfischen Adel weiterhin aus politischen und wirtschaftlichen Gründen geschehen. Während unter den Adligen die sexuelle Libertinage akzeptiert ist, wird die weibliche „Keuschheit“ für das Bürgertum zentral. Die bürgerlichen Frauen erhalten Bildung sowohl privat von Mutter, Gouvernante oder Hofmeister als auch in den katholischen Regionen in Ordensschulen. Die adligen Frauen nehmen dagegen an Salon-, Theater- oder Lesegesellschaften teil.⁷⁹

Barbara Stollberg-Rilinger hält Jean Jacques Rousseau für den Autor, der die Vorstellung über die weibliche Geschlechterrolle durch seine Werke wie *Die neue Héloïse*, *Émile* oder *über die Erziehung* in besonderem Maße prägt. In Rousseaus Utopie soll die Erziehung den Mann von der Gesellschaft unabhängig machen, während sich die weibliche Erziehung an der Gesellschaft orientieren soll. Der Autor stellt die Ehe als natürlichen und heilen Ort dar - im Gegensatz zur korrupten Gesellschaft, an dem die Frauen ihre indirekte Macht über Männer und Kinder üben.⁸⁰

Auch Schiller scheint den Kontrast zwischen dem neuen Konzept „natürlicher“ Liebe und gesellschaftlicher Repression deutlich wahrzunehmen. Besonders in *Kabale und Liebe* wird dieser von Anfang an schon durch die Figurenkonstellation inszeniert. Die Personen sind von vorneherein durch ihre Klassenzugehörigkeit konditioniert, wobei einer der

⁷⁹ Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung: Europa im 18. Jahrhundert*, a.a.O., S.156f.

⁸⁰ Vgl. a.a.O., S.162f.

Protagonisten die Spaltung sozusagen in sich selbst repräsentiert. Der Vater Luises, der Musiker Miller, also damals ein keineswegs als Künstler gewürdigter am Hofe zu bescheidenen Bedingungen angestellter Angehöriger des untersten „Bürgertums“, wird einerseits von seiner „natürlichen“ Liebe zu seiner Tochter zu seiner Haltung im dramatischen Konflikt bestimmt. Andererseits erscheint sein Frauenbild durchaus auch noch als chauvinistisch bzw. sogar verächtlich, jedenfalls was seine ambitiöse, als eher borniert und oberflächlich erscheinende Ehefrau betrifft. In einem anfänglichen Gespräch zwischen ihm, dem Sekretär des Hofes und seiner Frau, die selbst ohnehin nur im traditionellen Frauenbild gefangen ist und dieses auch fraglos übernimmt, heißt es:

Frau: Danken der Nachfrage, Herr Sekretare. Aber meine Tochter ist doch gar nicht hochmütig./ Miller: *ärgerlich, stößt sie mit dem Ellnbogen.* Weib!/[...]Frau: *lächelt dumm-vornehm.* Ja – aber Herr Sekretare –/ Miller: *in sichtbarer Verlegenheit kneipt sie in die Ohren.* Weib!/[...]Frau: Aber – wie der Herr Sekretare selber die Einsicht werden haben –/ Miller: *voll Zorn seine Frau vor den Hintern stoßend.* Weib!/[...]Miller: Bleiben sitzen! Bleiben sitzen, Herr Sekretarius. Das Weib ist eine alberne Gans. [...]/ Miller: *aufgebracht, springt nach der Geige.* Willst du dein Maul halten? Willst das Violonzello am Hirnkasten wissen? – Was kannst du wissen? [...]/Marsch du in deine Küche [...]⁸¹

Während ihre Mutter nach familiärem Aufstieg strebt, versucht Miller das Mädchen zu schützen. Luise wird nichtsdestotrotz auch von ihm mit dem allgemeinen Chauvinismus der damaligen Zeit betrachtet. Die tatsächlich ja auch gegebene Wirklichkeit des Umgangs mit Frauen macht ihm allerdings große Sorge, da er Luise eben einem solchen demütigenden Schicksal entgegen gehen sieht:

Das Mädchel ist schön – schlank - führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag's aussehen, wies will. Darüber kuckt man bei euch Weibsleuten weg, wens nur der liebe Gott parterre nicht hat fehlen lassen.⁸²

⁸¹ NA 5, 8ff.

⁸² NA 5, 6.

Seine Erfahrung der damaligen Gesellschaft führt so dazu, dass auch Miller die Frau nur als Lustobjekt der Männer betrachtet, wobei nur physische Schönheit bzw. die weibliche Sinnlichkeit eine Rolle spielt, nicht Intelligenz oder Charakter.

Schiller legt den Akzent also auf den negativen Einfluss, den die gesellschaftlichen Klischees und Konditionierungen des Bewusstseins und der konkreten Machtverhältnisse selbst auch auf die intimsten menschlichen Beziehungen haben. Dies wird bei der näheren Analyse seines Dramas noch deutlicher hervortreten.

3.3. Eine religiöse Interpretation

James H. Seward meint, dass es heutzutage schwierig ist, *Romeo und Julia* unter dem Gesichtspunkt der Sinnlichkeit zu betrachten. Es ist aber gleichermaßen schwierig, eine christliche Vision Shakespeares zu erkennen. Gegen Shakespeares Christentum lässt sich argumentieren, dass die Kunst als Kunst unter keinem moralischen oder religiösen Gesichtspunkt beurteilt werden kann.⁸³ Frye Northrop meint, bei dem Versuch eine moralische oder religiöse Deutung herauszulesen, entferne man sich von der eigentlichen Bedeutung der Tragödie:

In certain types of drama the action could be a fable irresistibly suggesting a moral which would be its "real meaning", so that the criticism of such a play could go over the head of the play itself to the conception that the author "had in mind", the play's idea or form. But this quasi-Platonic approach will not work with Shakespeare: his plays are existential facts, and no understanding of them can incorporate their existence.⁸⁴

⁸³ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, Consortium Press, Washington D.C 1973, S.5f.

⁸⁴ Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York 1965, S.51f.

Auch Barnet Sylvan meint: „He does not concern himself with the fortunes of his lovers and haters in the next world, nor does he insist that the meek shall inherit the earth“.⁸⁵ Darüberhinaus argumentiert Clifford Leech:

In no Shakespearean tragedy are we made to think of the characters as emerging from their suffering into the beatific vision: the stresses they encounter are not preparations for a future life but are inscapable conditions of the only world in which they certainly have an existence.⁸⁶

Wenn man meint, dass die moralischen Urteile in *Romeo und Julia* auf dem Christentum basieren, meint man nach James H. Seward damit, dass das Christentum Shakespeare eine Richtlinie gibt. Die Angelegenheit ist aber nicht so einfach, da christliche Werte und Shakespeares Werke auch als einander entgegengesetzt erscheinen. Es geht ja immer auch um einen Konflikt zwischen dem christlichen Drama, in dessen Mittelpunkt das Verhältnis Gott-Mensch steht, und Shakespeare, der sich auf das Leben auf dieser Welt fokussiert.⁸⁷

Um die Rolle der Religion in der Tragödie zu verstehen, muss man nach James H. Seward die Psychologie der elisabethanischen Zeit analysieren. Im 16. Jahrhundert gehört die Psychologie zur Ethik: Man bezieht sich auf die Gesetze, die von Gott selbst gegeben wurden, um das Verhalten der Menschen zu studieren. Für die Christen ist Verhalten Ausdruck der Moralität und sie schreiben dem Menschen einen freien Willen zu, sodass er sein Verhalten selbst bestimmen kann. Im Mittelpunkt stehen gegensätzliche Kräfte: Die Liebe zu Gott, die etwas Positives ist, und die Liebe zu sich selbst, die mit dem Bösen verbunden wird. Was die Liebe betrifft, ist die Sinnlichkeit Teil der tugendhaften und positiven Liebe. Sie wird zwar akzeptiert, aber nur solange sie nicht Mittelpunkt der Liebesbeziehung ist. Der Unterschied

⁸⁵ Sylvan Barnet, *Some Limitations of a Christian Approach to Shakespeare*, S.222. In: ELH, Bd. 22, N.2, The Johns Hopkins University Press, Juni 1955, S.81-92.

⁸⁶ Clifford Leech, *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, Chatto & Windus, London 1961, S.11.

⁸⁷ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, a.a.O., S.8.

zwischen der positiven und negativen Liebe ist die Antithese zwischen Tugend und Vergnügen.⁸⁸

Trotzdem meint James H. Seward, dass sich nicht mit Gewissheit eine Auseinandersetzung zwischen der Sichtweise des Dramatikers auf die Menschen seiner Welt und seinen moralischen, möglicherweise christlichen, Urteilen in seinen Renaissancedramen feststellen lässt. Unser heutiges Verständnis von Religion unterscheidet sich zudem grundsätzlich von dem im 16. Jahrhundert: Nach Shakespeares Zeit ist eine Spaltung zwischen dem Humanismus, der den Menschen auf der Welt betrachtet, und der Religion, die sich mit dem Jenseits beschäftigt, zu beobachten.⁸⁹

Roy W. Battenhouse betrachtet Romeos Liebe zu Julia als eine Art Götzendienst und meint, jede shakespearesche Figur:

Inclines toward some form of inordinate self-interest, an idolatry of some aspect of himself, and accordingly spends himself in destructive passion which ends in his own spiritual death, often concurrent with physical death.⁹⁰

Trotzdem erkennt er in der Tragödie Anspielungen auf die Bibel.⁹¹ Romeos Besuch des Friedhofs wird als „antitype of the Bible’s Easter story“ gesehen⁹²; sein Trinken des Giftes steht für „a kind of *figura* of the Christian Mass“⁹³. Das Getränk, das Bruder Lorenz Julia gibt, ist „a cup analogous to Calvary’s vinegar sponge“⁹⁴

⁸⁸ Vgl. a.a.O., S.18ff.

⁸⁹ Vgl. a.a.O., S.10.

⁹⁰ Vgl. Roy W. Battenhouse, *Shakespearean Tragedy: A Christian Interpretation, The Tragic Vision and the Christian Faith*, Nathan A. Scott Jr, Association Press, New York 1957, S.84.

⁹¹ Vgl. a.a.O., S.6.

⁹² A.a.O., S.90.

⁹³ A.a.O., S.91.

⁹⁴ A.a.O., S.92.

Im Artikel *The fall and redemption of man in Schiller's Kabale und Liebe* beschäftigt sich R.B. Harrison mit einer religiösen Interpretation von *Kabale und Liebe*. Der Autor stellt fest, dass Rolf Peter Janz in seinem Artikel *Kabale und Liebe* die Vorstellungen von Wolfgang Binder und Wilfried Malsch kritisiert. Harrison hingegen ist der Meinung, dass die Unterdrückung der religiösen Interpretation falsch ist, da das Drama einen theologischen Hintergrund besitzt.

Schiller führt symbolisch Themen wie das Jüngste Gericht, den Sündenfall und die Kreuzigung in das Drama ein, und es lassen sich noch weitere Ereignisse aus dem Alten und Neuen Testaments finden. Das Ende des Dramas wird so mit dem Jüngsten Gericht in Verbindung gebracht, denn der, der für Luises Tod Schuld trägt, muss sich vor Gott für seine Taten verantworten. Schiller beruft sich aber auch auf den Sündenfall, als Ferdinand die Verantwortung für Luises Tod dem Präsidenten aufbürdet und dieser daraufhin Wurm. Dies stellt eine Parallele zu Adams Verhalten dar, als Gott ihn beschuldigt: Er büdet Eva die Verantwortung für den Raub des Apfels auf, und sie wiederum macht die Schlange dafür verantwortlich.

Auch die Figuren zeigen Parallelen zu christlichen Vorstellungen: Man hält Wurm für einen menschlichen Satan nicht nur wegen seines Namen, sondern auch wegen seiner Skrupellosigkeit. Dies wird auch durch Millers Beschreibung seines Aussehens deutlich⁹⁵:

Die kleinen tückischen Mauseugen-die Haare brandrot- das Kinn herausgequollen, gerade als wenn die Natur für purem Gift über das verhunzte Stück Arbeit meinen Schlingel da angefasst, und in irgendeine Ecke geworfen hätte.⁹⁶

Miller vergleicht Wurm auch mit Gift und meint: „Ist mirs doch wie Gift und Operment, wenn ich den Federfuchser zu Gesichte krieg“.⁹⁷ Wurm beweist

⁹⁵ Vgl. R.B. Harrison, *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe*, S.5f. In: *German Life and Letters* 35,1, Peer Reviewed Journal, 1981, S.5-13.

⁹⁶ NA 5, 10.

⁹⁷ NA 5, 10f.

seine Intelligenz insbesondere, als er die Intrige gegen Luise und Ferdinand organisiert.⁹⁸ Er meint: „Den Herren Major umspinnen wir mit List“.⁹⁹ Der Präsident erkennt die kluge Intrige und Wurms Fähigkeit¹⁰⁰ und äußert: „Ja! Ich gebe mich dir überwunden, Schurke. Das Geweb ist satanisch fein. Der Schüler übertrifft seinen Meister“.¹⁰¹

Aber nicht nur Wurm wird mit einer Schlange verglichen: Als Ferdinand der Intrige Glauben schenkt, herrscht er Luise an:¹⁰²

Ergrimmt durch die Zähne murmelnd. Unglücklich bin ich? Wer hat dir das gesagt? Weib, du bist zu schlecht, und selbst zu empfinden – womit kannst du eines Andern Empfindungen wägen? – Unglücklich, sagte sie? – Ha! dieses Wort könnte meine Wut aus dem Grabe rufen! – Unglücklich muß ich werden, das wußte sie. Tod und Verdammniß! das wußte sie, und hat mich dennoch verrathen – Siehe, Schlange! [...] Komm in deiner ungeheuern Furchtbarkeit, Schlange, spring an mir auf, Wurm! – Nur keinen Engel mehr – Nur jetzt keinen Engel mehr – es ist zu spät – Ich muß dich zertreten, wie eine Natter, oder verzweifeln – Erbarme dich!¹⁰³

Dies ist es aber, was ihn selbst zur Schlange macht: Er denkt, dass er und Luise immun gegen die Folgen des Sündenfalls sind. Als Ferdinand Luise zum letzten Mal umarmt, bezieht er sich auf ihren ersten Kuss und vergleicht ihn mit der Ewigkeit. Durch den Vergleich mit dem Himmel stellt er Luise als Engel dar und, als er sie für eine Schlange hält, betrachtet er sie wie einen gefallenen Engel, wie Satan:¹⁰⁴

Stürzt ihr heftig weinend an den Hals. Noch einmal, Luise – Noch einmal, wie am Tag unsers ersten Kusses, da du Ferdinand stammeltest, und das erste Du auf deine brennenden Lippen trat – O eine Saat unendlicher, unaussprechlicher Freuden schien in dem Augenblick wie in

⁹⁸ Vgl. R.B. Harrison, *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe*, a.a.O., S.7.

⁹⁹ NA 5, 49.

¹⁰⁰ Vgl. R.B. Harrison, *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe*, a.a.O., S.7.

¹⁰¹ NA 5, 50.

¹⁰² Vgl. R.B. Harrison, *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe*, a.a.O., S.7.

¹⁰³ NA 5, 100f.

¹⁰⁴ Vgl. R.B. Harrison, *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe*, a.a.O., S.8.

der Knospe zu liegen – Da lag die Ewigkeit wie ein schöner Maitag vor unsern Augen; goldne Jahrtausende hüpfen, wie Bräute, vor unsrer Seele vorbei – – Da war ich der Glückliche! – O Luise! Luise! Luise! Warum hast du mir das getan?¹⁰⁵

In *Schillers Kabale und Liebe* meint Fritz Martini, dass das Drama als eine Verbindung von Literatur, Soziologie, Literatur und Theologie betrachtet werden kann.¹⁰⁶ Zwei Elemente spielen eine zentrale Rolle: Die Frömmigkeit der bürgerlichen Ordnung und die Unbedingtheit der Liebe. Luise gehört dem Autor zufolge dem ersten Element an: Die Frömmigkeit der bürgerlichen Ordnung bestimmt ihr bürgerliches Leben, ihre Beziehung zum Vater, ihre Tugend, Pflicht und Schicksal. Zu dieser Welt gehören die festen Normen, die Gott selbst gegeben hat: Luise verstößt gegen diese Gesetze, als sie sich in Ferdinand verliebt.¹⁰⁷ Sie sagt: „Ich hab keine Andacht mehr, Vater - der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte - ich fürchte.“¹⁰⁸ Luise als bürgerliches Mädchen fühlt sich zwischen dieser Frömmigkeit und Ferdinands Liebe hin- und hergerissen. Auf der anderen Seite steht aber Luisens Dimension als Frau, ihre Leidenschaft, Liebe und Liebesehnsucht.¹⁰⁹

¹⁰⁵ NA 5, 102.

¹⁰⁶ Vgl. Fritz Martini, *Schillers Kabale und Liebe*, S.18. In: *Der Deutschunterricht*, H.4, 1952, S.21-39.

¹⁰⁷ Vgl. a.a.O., S.27f.

¹⁰⁸ NA 5, 11f.

¹⁰⁹ Vgl. Fritz Martini, *Schillers Kabale und Liebe*, a.a.O., S.28f.

3.4. Die Krise der Vaterrolle

Für Coppèlia Kahn sind Romeo und Julia zwei Jugendliche, die von ihren Vätern und dem patriarchalischen System behindert werden. Es ist allerdings gerade die Familienfehde, die ihre jugendliche Impulsivität und ihren Wunsch nach Liebe ermutigt. Romeo und Julia versuchen, sich eine neue eigene Identität zu schaffen, die nichts mit der Fehde und mit dem patriarchalischen System der Väter zu tun hat.¹¹⁰

James Calderwood zufolge wird die Ewigkeit des patriarchalischen Systems zerstört, als die Liebenden der Fehde der Familien den Rücken kehren. Darüberhinaus verzichten sie auf ihre Namen und somit auch auf ihre genetische Erbschaft. Schon zu Beginn wird gesagt, dass diese Liebe wegen ihrer Herkunft unter einem unglücklichen Stern steht.¹¹¹ Als Romeo und Julia sich das erste Mal treffen, wissen sie nicht um die Identität des anderen. Nachdem sie sich geküsst haben, erkundigt sich Romeo bei Julias Amme nach der Herkunft des Mädchens und entdeckt, wer sie ist:

Wer ist ihre Mutter?/Amme: Sapperment, junger Herr, ihre Mutter ist hier die/ Frau vom Hause, und eine brave, gescheidte, tugendsame/ Frau. Ich säugte ihre Tochter, mit der ihr geredet habt;/ und ich sag euch, wer sie kriegt, bekommt so gewiß eine/ Jungfer – – /Romeo (indem er sich entfernt, vor sich.) Eine Capulet? O Himmel! Mein Herz und mein /Leben sind unwiderbringlich in der Gewalt meiner Feindin.¹¹²

Ähnlich fragt Julia ihre Amme nach der Identität des jungen Mannes:

Juliette: Ein wenig hieher, Amme – – Wer ist der junge Herr dort?/ [...]Amme: Er heißt Romeo, er ist ein Montague, der einzige Sohn von unserm großen Feind./ Juliette: (vor sich). O Himmel! der, den ich einzig lieben kan, ist der,/ den ich einzig hassen sollte – – Zu früh

¹¹⁰ Vgl. Coppèlia Kahn, *Coming of Age in Verona*, S.5. In *Modern Languages Studies*, Bd. 8, N.1, 1978, S.5-22.

¹¹¹ Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987, S.106ff.

¹¹² SW, 46ff. SWE, 888: „Romeo: What is her mother?/ Nurse: Marry, bachelor,/ Her mother is the lady of the house,/ And a good aldy, and a wise and virtuous./ I nursed her daughter that you talked withal./ I tell you, he that can lady hold of her/ Shall have the chinks./ Romeo: Is she a Capulet? O dear account! My life is my foe's debt.”

gesehn, eh ich ihn/ kannte; und zu spät erkannt; was für eine seltsame Mißgeburt/ ist meine Liebe – – ich liebe – – meinen verhaßtesten Feind.¹¹³

James L. Calderwood erklärt, dass Romeo nach dem Ball Gefahr läuft, getötet zu werden. Er erklimmt aber dennoch die Mauer der Capulets, um Julia zu begegnen. In dieser bedeutsamen Szene wird das Thema Name und Identität aufgeworfen.¹¹⁴ Der Verzicht auf den eigenen Namen und infolgedessen auf dem eigenen Familienstatus stellt nach Coppelia Kahn eine Krise der Vaterrolle im patriarchalischen System dar.¹¹⁵

Juliette: O Romeo, Romeo – – Warum bist du Romeo? – – /Verläugne deinen Vater und entsage deinem Namen – – oder/ wenn du das nicht willst, so schwöre mir nur ewige Liebe/ und ich will keine Capulet mehr seyn./ [...], Juliette: Wer bist du, der hier, in Nacht gehüllt, mein/ einsames Selbstgespräche belauscht? / Romeo: Durch einen Namen weiß ich dir nicht zu sagen, wer/ ich bin; mein Name, theure Heilige, ist mir selbst/ verhaßt, weil er ein Feind von dir ist. Ich wollt' ihn/ zerreißen, wenn ich ihn geschrieben hätte./ Juliette: So neu sie mir ist, so kenn' ich doch diese Stimme – –/ Bist du nicht Romeo, und ein Montague?/ Romeo: Keines von beyden, schöne Heilige, wenn dir eines/ davon mißfällt.¹¹⁶

Romana Rutelli vertritt die Ansicht, dass hier Name und Logos verbunden werden. Der Logos entspricht Julia zufolge nicht der Wirklichkeit und ist auch für die vielfältigen Missverständnisse verantwortlich; dies zeigt sich in ihrem Monolog in der Szene auf dem Balkon. Die Sprache, die mit dem Logos

¹¹³ SW, 47f. SWE, 889: „Juliet: Come hither, Nurse. What is yon gentleman?/ Nurse: The son and heir of old Tiberio./ Juliet: What's he that now is going out of door?/ Nurse: Marry, that, I think, be young Petruccio./ Juliet: What's he that follows here, that would not dance?/ Nurse: I know not./ Juliet: Go ask his name. (Nurse goes)/ If he be married,/ My grave is like to be my wedding bed./ Nurse: (returning) His name is Romeo, and a Montague, The only son of your great enemy./ Juliet: (aside) 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.”

¹¹⁴ Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, a.a.O., S.106.

¹¹⁵ Vgl. Coppélia Kahn, *Coming of Age in Verona*, a.a.O., S.11.

¹¹⁶ SW, 54f. SWE, 891f: „Juliet: (not knowing Romeo hears her) O Romeo, Romeo/ wherefore are thou Romeo?/ Deny thy father and refuse thy name,/ Or if thou wilt not, but sworn my love, And I'll no longer be a Capulet [...]/ Juliet: What man art thou that, thus bescreened in night,/ So stumblest on my counsel?/ Romeo: By a name/ I know not how to tell thee who I am./ My name, dear saint, is hateful to myself/ Because it is an enemy to thee./ Had I written , I would tear the word./ Juliet: My ears have yet not drunk a hundred words/ Of thy tongue's uttering, yet I know the sound./ Art thou not Romeo, and a Montague?/ Romeo: Neither, fair maid, if either thee dislike.”

verbunden ist, spielt Romana Rutelli zufolge auch eine negative Rolle, da er ein Hindernis für die Verwirklichung der Liebe darstellt: Das einzige worin Liebe und Sein zusammenfallen, ist der Tod. Thanatos befreit die Liebe von den Namen und der Fehde. Das Sein und das Sterben sind nach Rutelli mit der Natur verbunden, auch wenn sie widersprüchlich sind und im Gegensatz zu den Namen stehen.¹¹⁷

Auch Calderwood betont, dass die beiden auf ihren Namen verzichten und infolgedessen auch auf ihr genetisches Erbrecht und ihre Familie. Sie verlassen alles, was mit der gesellschaftlichen Struktur und mit dem patriarchalischen System verbunden ist, und das einzige, was ihnen bleibt, ist ihre Liebe. Romeo und Julia entsagen dem patriarchalischen Modell, das durch die Väter dargestellt wird, aber sie vertrauen sich Bruder Lorenz an, der auch für die Figur des Vaters steht. Dies kann zunächst für einen Widerspruch gehalten werden, aber Bruder Lorenz ist ein Priester und hat somit mit dem oben erwähnten patriarchalischen Modell nichts zu tun. Die Liebenden vertrauen sich einer geistlichen, unparteiischen Instanz an. Nachdem sie ihm mitteilen, dass sie heiraten wollen, beginnt aber ihr Scheitern. So wie sie das patriarchalische Modell zerstört haben, sind nun sie zum Scheitern verurteilt. Die Katastrophe entwickelt sich aber schrittweise, denn nach der Hochzeit stirbt zunächst Mercutio, und Romeo tötet Tybalt und wird verbannt.¹¹⁸

Auch in den Werken des 18. Jahrhunderts steht die Auseinandersetzung unter den Generationen im Mittelpunkt. Einige Beispiele dafür sind *Miss Sara Sampson* oder *Minna von Barnhelm*, die eine eigene Entscheidung treffen und den Konflikt mit dem Vater riskieren. In den Trauerspielen des 18., aber auch noch des 19. Jahrhunderts, stehen Töchter im Mittelpunkt, die das väterliche Haus verlassen wollen, dabei jedoch von den eigenen Vätern behindert werden.¹¹⁹

¹¹⁷ Vgl. William Shakespeare, Romana Rutelli (Hg.), *Romeo e Giulietta*, a.a.O., S.21ff.

¹¹⁸ Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, a.a.O., S.106f.

¹¹⁹ Vgl. Helmut Scheuer, *Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts*, S.21f. In: *Der Deutschunterricht*, H.1, 1994, S.18-31.

Der Generationenkonflikt zwischen Eltern, ja vor allem zwischen Vätern und Kindern steht im Mittelpunkt von *Kabale und Liebe*. Einerseits stellen der Präsident und der Musiker Miller die alte und gestrige Welt dar. Sie fürchten sich davor, dass die Liebe der Jugendlichen, in der sie eine bedrohliche Veränderung sehen, ihre traditionelle Ordnung zerstören könnte. Sie betrachten die Liebe von ihrem jeweiligen konventionellen Standpunkt aus: Eine Liebesgeschichte zwischen einem Adligen und einer Bürgerin ist für beide ein soziales Problem. Andererseits stehen Luise und Ferdinand für die neue und kommende Welt, die dem alten Milieu der Väter entgegengesetzt ist. In Wirklichkeit ist aber Ferdinand noch von den alten Werten und der alten Ideologie gefangen. Obwohl Luise das Neue zu bringen versucht, gelingt es ihr nicht, Ferdinand sozusagen mitzunehmen in eine gemeinsame Welt neuer Humanität. Ihr Bewusstsein der Verantwortlichkeit nicht nur ihm, sondern auch den Eltern gegenüber hindert sie so daran, ihm blindlings zu folgen, als Ferdinand die Flucht organisieren will, weil sie an ihre Familie und an die Folgen dieser Flucht denkt. Romeo und Julia hingegen begegnen sich sozusagen „vor“ dieser Spaltung in „altes“ und „neues“ Bewusstsein von vorneherein und immer wieder „auf Augenhöhe“. Sie sind einfach zwei unschuldige, aber auch impulsive, ja im positiven Sinne „naive“ Jugendliche, die sich keine weiteren Gedanken um die Folgen ihrer Handlungen machen und sich nicht auf der Reflexionsebene eines vermittelten Bewusstseins bewegen. Eine Unschuld und ein Glück, die vielleicht zu Schillers Zeiten so nicht mehr glaubhaft vermittelbar gewesen wären.

4. Liebe und Tod

4.1. Liebe und Sexualität in der elisabethanischen Zeit

James H. Seward beschäftigt sich mit der Wirkung von *Romeo und Julia* vor allem auf die elisabethanischen Menschen. Die Idee der Liebe beinhaltet hierbei keine Verbindung zwischen Liebe und Egoismus. Wenn die Selbstsucht involviert ist, so der Autor, zielt die Liebe nur auf die sexuelle Begierde.¹²⁰ In der elisabethanischen Zeit ist das Thema Liebe mit der damaligen Psychologie verbunden. Nach Seward werden die Gesetze der menschlichen Natur als immer gleich betrachtet, seitdem Gott sie festgelegt hat: Die Menschen dieser Zeit halten also die Psychologie für identisch mit dem Moralcodex.¹²¹ William Farnham meint:

The lore of the passions has a long history going back into medieval and classic thought, and from both medieval and classic philosophy the question of how passions should be mastered is inherited by Elizabethan writers.¹²²

James H. Seward erläutert, dass der Mensch nicht als ein einheitliches Wesen zu sehen ist, sondern verschiedene Dimensionen aufweist. Die Menschen bestehen so aus Vernunft und Willen, die die rationale Seite bilden, und Sinnen und Begierden, die zu der sinnlichen Seite gehören.

Ein „tugendhaftes“ Benehmen ist mit der rationalen Seite verbunden, weil die Vernunft Gottes Willen verstehen kann. Das sündige Verhalten ist dagegen mit der sinnlichen Seite verbunden. Dementsprechend ist die tugendhafte Liebe mit dem intellektuellen Aspekt verbunden, wohingegen die sündige Liebe mit der Sinnlichkeit. Erstere ist Resultat der Liebe zu Gott, obwohl sie praktisch ein Gefühl für eine andere Person ist.¹²³

Nach James H. Seward denken die Moralisten der Renaissance, dass die tugendhafte Liebe eines Menschen sich in der Heirat ausdrückt und dass diese Liebe ein Ausdruck des höchsten Prinzips ist. Diese Liebe ist aber nicht

¹²⁰ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, Consortium Press, Washington D.C. 1973 S.3.

¹²¹ Vgl. a.a.O., S.18f.

¹²² William Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, University of California Press, Berkley 1936, S.349.

¹²³ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, S.21ff.

asketisch: Auch die Sexualität, die mit der körperlichen Schönheit und der Sinnlichkeit zu tun hat, spielt eine zentrale Rolle: Das Wichtigste ist aber, dass sie nicht der Hauptgrund der Liebe ist. Der Unterschied zwischen echter und unechter Liebe entspricht so dem Unterschied zwischen Tugend und Sinnlichkeit.¹²⁴ John Lily fasst das so zusammen:

The effect of love is faith not lust, delightful conference not detestable concupiscence, which beginneth with folly and endeth with repentance. For mine own part I would wish nothing, if again I should fall into that vein, than to have the company of her in common conference that I best loved, to hear her sober talk, her wise answers, to behold her sharp capacity, and to be persuaded of her constancy. And in these things do we only differ from brute beasts, who have no pleasure but in sensual appetite.¹²⁵

Im 16. Jahrhundert konzentriert man sich auf die Folgen der sündigen Liebe: Unvernunft, Bestialität und Elend.¹²⁶ Nur Gott kann die menschliche Sehnsucht erfüllen. Wenn der Mann also mit einer Liebe beschäftigt, die ihn von Gott entfernt, wird er seine Sehnsucht nie erfüllen können.¹²⁷

4.2. Die Liebe in der Goethezeit

Im 18. Jahrhundert entsteht eine neue Liebessemantik, die das religiöse System ersetzt. Die Begriffe Liebe und Leidenschaft haben sich dabei im Laufe der Epochen erstaunlicherweise wenig verändert. Das Thema Liebe spielt auch in der Literatur der Goethezeit eine zentrale Rolle.¹²⁸ Nur zwei klassische Stellen seien zitiert: Goethe schreibt über seine Leidenschaft zu Friederike Brion im Gedicht *Willkommen und Abschied*: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!/ Und lieben, Götter, welch ein Glück!“¹²⁹. Schiller

¹²⁴ Vgl. a.a.O., S.27ff.

¹²⁵ John Lyly, *Euphues: The Anatomy of Wit*, Russel and Russel, New York 1964, S.458.

¹²⁶ Vgl. a.a.O., S.31ff.

¹²⁷ Vgl. a.a.O., S.39.

¹²⁸ Vgl. Jutta Greis, *Drama Liebe: zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1991, S.2.

¹²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Willkommen und Abschied*, S.28. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Johann Wolfgang von Goethe, Erich Trunz (Hg.), 3. Auflage, Bd. 1, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948, S.28-30.

schreibt von seinem Liebesenthusiasmus als Naturgesetz im Gedicht *Fantasie an Laura*: „Sonnenstäubchen paart mit Sonnenstäubchen/ Sich in trauter Harmonie,/ Sphären in einander lenkt die Liebe,/ Weltsysteme dauern nur durch sie“.¹³⁰

Schon in früheren Epochen gibt es jeweils eigene Vorstellungen von Liebe und eigene erotische Motive, aber in der Literatur des 18. Jahrhunderts wird Liebe noch zentraler. Der Liebestopos wird vielleicht zum wichtigsten Sujet und beginnt feste Grenzen zu sprengen, insbesondere im Drama, das eine der bevorzugten Gattungen des 18. Jahrhunderts ist.¹³¹

Zum Thema Liebe gehört auch das Thema Ehe, das in dieser Zeit eine große Rolle spielt. Johann Andreas Hofmann erklärt, dass der Zerfall des Deutschen Reiches eine Veränderung der Ehe im gesetzlichen Bereich verursacht, die jetzt zunehmend als Ausdruck der Liebe verstanden wird und sich im Laufe der Jahre verändert. In seiner Schrift *Handbuch des Teutschen Eherechts* schreibt er¹³²:

Es bedarf keines Beweises, was für ein wichtiger Gegenstand die Ehe und die dabey vorkommenden Verhältnisse für die Gesetzgebung sind, und wie unrecht der Staat handelt, der nicht darauf seine vorzügliche Aufmerksamkeit richtet, eine Gesellschaft zu ordnen, und durch weise Veranstaltungen gegen alle Unannehmlichkeiten zu sichern, von welcher das Daseyn aller übrigen gesellschaftlichen Verbindungen, und also auch das Daseyn des Staates selbst abhängt.¹³³

Sogar Friedrich der Große ist sich der Wichtigkeit emotionaler Zuneigung in der Ehe bewusst, wie ein Brief an Tevenar belegt¹³⁴:

Da ich von Euch vernommen, daß es bei der Regierung noch eine Haufe Ehescheidungsprozesse besonders unter gemeinen Leute gibt, [...] Denn sobald 2 Eheleute

¹³⁰ Friedrich Schiller, *Fantasie an Laura*, S.46. In: Helmut Koopmann, Benno von Weise (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Erster Band, Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1983, S.46-48.

¹³¹ Vgl. Jutta Greis, *Drama Liebe: zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.3.

¹³² Vgl. Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, Tübingen 1994, S.28.

¹³³ Johann Andreas Hofmann, *Handbuch des Teutschen Eherechts nach den allgemeinen Grundsätzen des teutschen Rechts sowohl als der besondern Landes-, Stad- und Orts-Rechte*, Jena 1789, Vorrede.

¹³⁴ Vgl. Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, a.a.O., S.28.

durchaus wider einander so aufgebracht und erzürnbar sind, daß gar keine Vereinigung wieder zu erhoffen steht, und die Gemüter in einer ständigen Verbitterung gegen einander bleiben, so werden sie auch keine Kinder miteinander zeugen, und das ist der Population zu nachtheilig. Dagegen wird ein solches Paar geschieden, und das Weib heiratet dann einen anderen Kerl, so kommen doch noch eher Kinder davon.¹³⁵

Auch Julia Bobsin beschäftigt sich in *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800* mit dem Thema Ehe und Liebe. Sie erläutert, dass eine der zentralen Veränderungen des 18. Jahrhunderts in der staatlichen Kontrolle über die Ehe unter der öffentlichen Nützlichkeit, der Staatsraison und des abnehmenden Einfluss der Religion besteht. Das Eherecht hält Einzug ins bürgerliche Recht, ins preußische Corpus Iuris Fridericianum, und Ehe und Familie werden zur Institution der Profanen.¹³⁶

Gerhard Keiser beschreibt, wie sehr die eheliche Liebe in der alten Ständegesellschaft auf ihre soziale Funktion, die der Familie, abzielte und, wenn diese Funktion nicht erfüllt wird, es sich nicht um Liebe, sondern körperliche Leidenschaft handelt. In der Aufklärung wird Liebe eng mit Tugend verbunden: Es entwickelt sich eine neue Idee von Individualität.¹³⁷

Christian August Vulpius (der Schwager Goethes) schreibt 1788 in seinem Glossarium:

LIEBE, ein veralteter Ausdruck, nach einigen, nach andern, eine durch öftern Umlauf abgeschliffene Münze, welche nur noch durch die Substanz ihren Werth erhält. Sie gleicht einer Schönen, welche der eine liebt, der andre haßt, und wozu jeder seine Gründe hat. Der eine sieht sie von vorn, der andre von hinten, der eine eilt sie zu erreichen, der andre flieht von ihr. Sie ist, sagen die Dichter, das beste Geschenk, welches die seeligen Götter den Menschen gaben, das wonnevollste Gut auf Erden.¹³⁸

¹³⁵ Zitiert nach: H. Hauser, *Die geistigen Grundlagen des Eherechts an der Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts*, Heidelberger jur. Dissm, 1940, S.11.

¹³⁶ Vgl. Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, a.a.O., S.29f.

¹³⁷ Vgl. Gerhard Keiser, *Krise der Familie: Eine Perspektive auf Lessing Emilia Galotti und Schillers Kabale und Liebe*, S.9f. In: *Recherches Germaniques* 14, 1984, S.7-22.

¹³⁸ Christian August Vulpius, *Glossarium für das Achtzehnte Jahrhundert 1788*, Hannover 2003, S.45ff.

4.2.1. Allgemeine Charakteristika

4.2.2. Luhmanns Theorie

Der deutsche Soziologe und Gesellschaftstheoretiker Niklas Luhmann meint, dass die „große Liebe“ Teil der Kommunikation ist und mit Individualität, Intimität, Begehren und subjektiver Empfindung im europäischen bürgerlichen Bereich des späten 18. Jahrhunderts zur Beziehungsnorm wird.¹³⁹ Jutta Greis erläutert, dass die Kommunikationsmedien nach Luhmann die Struktur der Semantik beeinflussen, auch der Liebessemantik. Luhmann selbst erwähnt Romane, die seiner Meinung nach zentral für die Bildung des Codes sind, aber auch Dramen.¹⁴⁰ In seiner Monographie *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität* analysiert Luhmann die Entwicklung des Themas Liebe in Zusammenhang mit dem Begriff der Individualität, der sich im 18. Jahrhundert zu entwickeln beginnt.¹⁴¹ Er erklärt:

Der Grund dafür ist: daß bei funktionaler Differenzierung die Einzelperson nicht mehr in einem und nur einem Subsystem der Gesellschaft angesiedelt sein kann, sondern sozial ortlos vorausgesetzt werden muß. Für den Begriff des Individuums heißt dies unter anderem: daß die alte Spezifikationsrichtung: Lebewesen → Mensch → Angehöriger einer Schicht → Bewohner einer Stadt bzw. eines Landes → Angehöriger eines Berufs → Angehöriger einer Familie → Individuum, ihren Sinn verliert und gerade die Individualität, früher das Konkreteste, jetzt das allgemeinste am Menschen wird. Demzufolge kann auch das, was früher als Hochkontingenz gelten mußte, jetzt als notwendig begriffen und durch Weltbezug charakterisiert werden.¹⁴²

¹³⁹ Vgl. Theo Elm, *Liebe Erzählen? Zur Narratologie der Liebe in der Goethezeit und Gegenwart*, S. 332ff. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, N.59, Berlin, München, Boston 2015, S.332-351.

¹⁴⁰ Vgl. Jutta Greis, *Drama Liebe: zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1991, S.10f.

¹⁴¹ Vgl. Gerhard Kaiser, *Krise der Familie: Eine Perspektive auf Lessing Emilia Galotti und Schillers Kabale und Liebe*, S.8. In: *Recherches Germaniques* 14, 1984, S.7-22.

¹⁴² Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität*, Frankfurt 1982, S.16 in: Gerhard Keiser, *Krise der Familie: Eine Perspektive auf Lessing Emilia Galotti und Schillers Kabale und Liebe* a.a.O., S.9.

Diese Umkehrung der Selbstdefinition von Individualität spiegelt sich auch für Luhmann besonders auch in der deutschsprachigen Literatur – und hier am signifikantesten im Drama – wider. Ja, vielleicht lässt sich sogar von der „empfindsamen“ Liebesemantik über die sich steigende Akzentuierung der Bedeutung des Individuellen wie Linie ziehen bis in die Aufspaltung von „nur“ unpersönlichen Beziehungen und intimen Liebesbeziehungen, die in der modernen Gesellschaft so auf dialogische oder duale Übereinstimmung konzentriert werden, dass diese sozusagen „überfrachtet“ werden. Die Entwicklung hin zur modernen Vorstellung von „romantischer“ Liebe vollzieht sich aber in eine gewisse Dialektik, die keinesfalls nur positive emanzipatorische in Bezug auf das Gelingen von Liebesbeziehungen und ihrer sinnlichen, „leidenschaftlichen“ Artikulationen herbeiführt. In diesem Sinne hat sie aber teil an dem, was Adorno und Horkheimer als „Dialektik der Aufklärung“ analysiert haben. Luhmann bringt es prägnant auf dem Punkt:

In der modernen Gesellschaft [...] sind die unpersönlichen Beziehungen [...] »nur« unpersönliche Beziehungen. Die persönlichen Beziehungen werden mit Erwartungen eines auf die Person Abgestimmtheits überlastet, woran sie oft zerbrechen, was aber die Suche danach nur verstärkt und das Ungenügen nur unpersönlichen Beziehungen nur umso deutlicher hervortreten lässt.¹⁴³

Luhmann schildert die Codes der Liebe in den Epochen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert in Bezug auf Quellen aus dem englischen, deutschen und französischen Bereich. Was die bevorzugten literarischen Gattungen der Liebe betrifft, zeigt sich, dass die Liebe im Drama, in der Lyrik oder im Roman jeweils unterschiedlich behandelt wird. Das Drama scheint dabei die bevorzugte Gattung für das Thema Liebe, weil es eine besondere Ausdrucksweise der Liebe erlaubt.¹⁴⁴

¹⁴³ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität*, a.a.O., S.205.

¹⁴⁴ Vgl. Jutta Greis, *Drama Liebe: zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.9.

Luhmann entwickelt eine Theorie der Gesellschaft, die sich auf die Kommunikationstheorie, die Systemtheorie und die Evolutionstheorie stützt und die Gesellschaft als ein geschlossenes System sieht. Die Gesellschaft besteht seiner Meinung nach aus Interaktionen, die auf einen Sinn zielen, also auf Semantik, die Selektivität und den Aufbau von Erwartungshaltungen und Anschließbarkeit der Handlungen verursacht.¹⁴⁵ Luhmann bemerkt, dass die Veränderung der Wertung von Sexualität eine der zentralen Veränderungen im 18. Jahrhundert ist:¹⁴⁶

Meine Vermutung ist, dass über die Aufwertung der Sexualität dann auch die Konkurrenz von Liebe und Freundschaft als Grundformeln für eine Kodierung der Intimität entscheidbar wird. Liebe gewinnt. Am Anfang des 18. Jahrhunderts sind beide Formeln am Start mit je unterschiedlichen Chancen.¹⁴⁷

Luhmann stellt dabei fest, dass eine neue Tendenz zu einer Verbindung von Liebe, Ehe und Sexualität sich also schon vor der Romantik abzeichnet.¹⁴⁸

4.2.3. Tränen als Motiv in der Liebeskonzeption des 18. Jahrhunderts

Elisabeth Dangel-Pelloquin hält im Aufsatz »Herzwassersucht«. *Tränen in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts* die Literatur für einen Speicher von Tränen. Das gilt insbesondere für die deutsche Literatur des späten 18. Jahrhunderts, die der Empfindsamkeit, in der die Autorin metaphorisch das „Überlaufen des Speichers“ erkennt. Der deutsche Schriftsteller Jean Paul meint 1804 zum Thema in *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*:¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. a.a.O., S.19f.

¹⁴⁶ Vgl. Matthias Luserke-Jaqui, *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*, WBG, Darmstadt 2011, S.25.

¹⁴⁷ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität*, Frankfurt 1982, S.148 in: Matthias Luserke-Jaqui, a.a.O., S.25.

¹⁴⁸ Vgl. Matthias Luserke-Jaqui, a.a.O., S.25.

¹⁴⁹ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, S.143. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 2017, S.143-169.

Wir haben aus jenen weinerlichen Zeiten, wo jedes Herz eine Herzwassersucht haben sollte, ganze nasse Bände, worin wie vor schlechtem Wetter Phöbus in einem fort Wasser zieht.¹⁵⁰

Das Weinen kann von Trauer, Kummer, Rührung und Wonne verursacht werden, die durch Tränen aus Sprache in der Literatur ausgedrückt werden. Nach Walter Benjamin sind Tränen keine „Bauglieder“, weil sie eine auflösende Kraft haben. Aber gleichzeitig symbolisieren sie den kulturellen und literarischen Entwurf der Zeit.

Der Anthropologe Helmut Plessner sagt in *Lachen und Weinen*, dass die Tränen Ausdrucksgebärden sind, die die innerliche Regung des Körpers kundtun.¹⁵¹ Die Tränen sind: „Akt des Sich-besiegt-Gebens“.¹⁵² Zusätzlich meint er zum Thema Weinen:

Unübersehbare Emanzipiertheit des körperlichen Geschehens von der Person [...] verliert die menschliche Person ihre Beherrschung, doch sie bleibt Person, indem der Körper gewißermassen für sie Antwort übernimmt. [...] Der Mensch läßt sich fallen - ins Weinen.¹⁵³

In der deutschen Literatur um 1800 gibt es vielfältige Beispiele, in denen das Thema Weinen zentral ist. *Die Marquise von O.* von Heinrich von Kleist bestätigt Plessners Theorie. Der Protagonist, der Kommandant, ist durch Weinen charakterisiert. Nachdem er seine verstoßene Tochter wieder aufnimmt, wird er oft von Tränen überwältigt.¹⁵⁴ Man liest:

¹⁵⁰ Paul Jean, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* in: Jean Paul, Miller Norbert, Schmidt-Biggeman Wilhelm, *Weke*, Bd. I/5, München und Wien 1987, S.478.

¹⁵¹ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.143f.

¹⁵² Helmut Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Ganzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1950, S.157.

¹⁵³ A.a.O., S.40ff.

¹⁵⁴ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.144f.

Der Kommandant beugte sich ganz krumm, und heulte, daß die Wände erschallten. [...] Er antwortete nicht; er war nicht von der Stelle zu bringen; er setzte sich auch nicht, und stand bloß, das Gesicht tief zur Erde gebeugt, und weinte.¹⁵⁵

Auch das Vergehen einer Tochter kann in Tränen enden wie in *Miss Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing, einem Vater-Tochter Drama.¹⁵⁶

Man liest:

Waitwell: [...] Ach, Sie weinen schon wieder, schon wieder, Sir! - Sir!/ Sir William: Laß mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Tränen nicht?/ Waitwell: Ach! sie verdient sie, und wenn es blutige Tränen wären.¹⁵⁷

Und weiter:

Sir William: [...] Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.¹⁵⁸

Aber nicht nur der Vater Sir William wird durch das Weinen charakterisiert, sondern auch seine Tochter Sara, die um den verlassenen Vater und die verlorene Tugend weint:¹⁵⁹

Der Wirt: [...] Das gute Weibchen, oder was ist sie! sie bleibt den ganzen Tag in ihrer Stube eingeschlossen und weint./ Sir William: Und weint?/ Der Wirt: Ja, und weint - - Aber,

¹⁵⁵ Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...*, S.137. In: Heinrich von Kleist, Sembdner Helmut (Hg.), *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.2, München 1984, S.104-143.

¹⁵⁶ Vgl. a.a.O, S.146.

¹⁵⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1755)*, S.11. In: Gotthold Ephraim Lessing, Herbert G. Göpfert (Hg.), *G. E. Lessings Werke*, Bd, 2, München 1971, S.9-100.

¹⁵⁸ A.a.O., S.13.

¹⁵⁹ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.147.

gnädiger Herr, warum weinen Sie? Das Frauenzimmer muß Ihnen sehr nahe gehen. Sie sind doch wohl nicht - -¹⁶⁰

Elisabeth Dangel-Pelloquin erläutert, dass die Idee des Körpers als humorales Gefäß auf der Tradition der Viersäftelehre basiert, die den Leib als ein hydraulisches Säftesystem sieht: Tränen sind eine Flüssigkeit des Körpers. Das Herz wird als Umschlagplatz der Entmischung der Säfte gesehen und ist zudem der Ort, von dem aus die Tränen zu den Augen fließen, weil es eine Verbindung zwischen Seele, Leib und Liebe gibt.¹⁶¹

Die Leiden des jungen Werthers bezieht sich bei ihrer Analyse des Tränen-Motiv auch auf: Die Hauptfigur wird im Laufe des Romans oft durch Tränen charakterisiert.¹⁶² Im Roman liest man:

Ein Strom von Tränen, der aus Lottes Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Tränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen ins Schnupftuch. Die Bewegung beider war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sich. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottes Arme; ein Schauer überfiel sie; sie wollte sich entfernen, und Schmerz und Anteil lagen betäubend wie Blei auf ihr. Sie atmete, sich zu erholen, und bat ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, er hob das Blatt auf und las halb gebrochen: [...].¹⁶³

Die Autorin führt dann auch besonderes *Kabale und Liebe* von Schiller an, in dem die Themen Tränen und Liebe eng verbunden sind. Die Protagonistin Luise meint am Anfang:¹⁶⁴

¹⁶⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, a.a.O., S.13.

¹⁶¹ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.150ff.

¹⁶² Vgl. a.a.O., S.155f.

¹⁶³ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, S.114. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Johann Wolfgang von Goethe, Erich Trunz, Benno von Weise (Hgg.), Bd. 1, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951.

¹⁶⁴ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.158f.

[...]Ich werde dann reich sein. Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an.¹⁶⁵

Und auch ihr Geliebter Ferdinand ruft aus:

[...]Ein Lächeln meiner Luise ist Stoff für Jahrhunderte, und der Traum des Lebens ist aus, bis ich diese Träne ergründe.¹⁶⁶

Auch die Szene, in der Ferdinand Luises Brief an den Hofmarshall liest, spielt eine zentrale Rolle für das Thema Tränen:¹⁶⁷

(Ferdinand allein, den Brief durchfliegend, bald erstarrend, bald wütend herumstürzend). Es ist nicht möglich. Nicht möglich! Diese himmlische Hülle versteckt kein so teuflisches Herz – – Und doch! doch! Wenn alle Engel herunter stiegen, für ihre Unschuld bürgten – wenn Himmel und Erde, wenn Schöpfung und Schöpfer zusammen träten, für ihre Unschuld bürgten – es ist ihre Hand – Ein unerhörter, ungeheurer Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte! – Das also war's, warum man sich so beharrlich der Flucht widersetzte! – Darum – o Gott! jetzt erwach' ich, jetzt enthüllt sich mir alles!¹⁶⁸

¹⁶⁵ NA 5, 13.

¹⁶⁶ NA 5, 56.

¹⁶⁷ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, a.a.O., S.159.

¹⁶⁸ NA 5, 67.

4.3. Die Liebe zwischen Romeo und Julia

Die unglückliche und verhinderte Liebe ist oft und seit jeher Gegenstand der Literatur und *Romeo und Julia* eines der bedeutendsten Beispiele dafür.¹⁶⁹

Julia Kristeva formuliert so:

Kein anderer Text zeigt so leidenschaftlich, dass den Liebenden in ihrem Streben nach der geschlechtlichen Vereinigung und nach der Legalisierung ihrer Leidenschaft nur ein flüchtiges Glück beschieden ist.¹⁷⁰

Romeo und Julia sind sich selbst ihrer unter unglücklichen Sternen Liebe bewusst: Romeo äußert schon am Anfang, dass die Liebe eine Tollheit ist und Julia sagt später, dass sie ihrem Geliebten Feind sein sollte.¹⁷¹ Zu Beginn ist Romeo unglücklich eigentlich in eine andere verliebt, besucht er dann jedoch einen Ball bei den Capulets, auf dem er dann Julia kennenlernt. Es geschieht wie ein Blitzschlag.¹⁷²

Romeo (in einem andern Theil des Saals.) Wer ist die junge Dame, die dort jenem Ritter die Hand/ giebt?/ Bedienter: Ich weiß es nicht./ Romeo: O, sie glänzt mehr als alle diese Fackeln zusammen/ genommen; ihre Schönheit hängt an der Stirne der Nacht,/ wie ein reiches Kleinod an eines Mohren Ohr: Und welch/ eine Schönheit! Sie ist zu reich zum Gebrauch, und zu/ kostbar für diese Erde. So glänzt die schneeweisse Daube aus/ einem Schwarm von Krähen, wie dieses Fräulein unter/ ihren Gespielen glänzt. Wenn der Tanz vorbey ist, will ich/ mir den Plaz merken, wo sie steht, und ihr meine Hand/ geben. Welch eine Glückseligkeit ihre Hand zu berühren! – – /Nein, ich habe noch nie geliebt – – Schwör es, mein Auge;/ vor dieser glüklichen Nacht wußtest du nicht, was/ Schönheit ist.¹⁷³

¹⁶⁹ Vgl. Matthias Luserke-Jaqui, *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*, WBG, Darmstadt 2011, S.13.

¹⁷⁰ Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe*, aus dem Französischen v. Dieter Hornig u. Wolfram Bayer, Frankfurt am Main 1989, S.202.

¹⁷¹ Vgl. Matthias Luserke-Jaqui, *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*, a.a.O., S.13.

¹⁷² Vgl. Josef Rattner, *Dichtung und Humanität*, Athenäum, Frankfurt am Main 1986, S.41.

¹⁷³ SW, 41f. SWE, 886f: „Romeo: (*to a Servingman*) I know not, sir./ Romeo: O, she doth teach the torches to burn bright!/ It seems she hangs upon the cheek of night/ As a rich jewel in an Ethiope's ear-Beauty too rich for use, for earth too dear./ So shows a snowy dove trooping with crows/ As yonder lady o'er her fellows shows./ The measure done,/ I'll watch her place of stand,/ And, touching hers, make blessed my rude hand./ Did my heart love till now? Forswear it, sight, For I ne'er saw true beauty till this night./

Die beiden sprechen nur kurz miteinander, verlieben sich aber sofort ineinander und küssen sich auch, wie voneinander gebannt, spontan und gehen sozusagen auf volles Risiko.¹⁷⁴

Romeo: Haben Heilige nicht Lippen, und andächtige/ Pilgrimme auch?/ Juliette: Ja, Pilgrim, sie haben Lippen, aber zum Beten./ Romeo: O so erlaube, theure Heilige, erlaube den Lippen nur,/ was du den Händen gestattest; sie bitten, (und du,/ erhöre sie,) daß du den Glauben nicht in Verzweiflung fallen/ lassest./ Juliette: Heilige rühren sich nicht, wenn sie gleich unser Gebet/ erhören./ Romeo: O so rühre du dich auch nicht, indem ich mich der/ Wirkung meines Gebets versichre – – (Er küßt sie.) Die/ Sünde meiner Lippen ist durch die deinige getilgt./ Juliette: Also tragen nun meine Lippen die Sünde, die sie von/ den deinigen weggenommen haben./ Romeo: Sünde von meinen Lippen? O! angenehme Strenge!/ Gebt mir meine Sünde nur wieder zurück./ Juliette: Ihr habt küssen gelernt; ich verstehe mich nicht darauf.¹⁷⁵

Zeit und Raum dehnen sich gleichsam zur Unendlichkeit, wie in Julias Vertauschung von Tag und Nacht und Romeos Verklärung zu einem kosmischen Sterne:¹⁷⁶

Komm, Nacht, komm, Romeo, komm/ du Tag in der Nacht, denn du wirst auf den Flügeln der/ Nacht weisser als Schnee auf eines Raben Rücken liegen;/ komm, holde Nacht, komm, liebende, schwarz-angichte/ Nacht! Gieb mir meinen Romeo, und wenn er einst/ sterben muß, so nimm ihn und schneid ihn in kleine Sterne/ aus, und er wird dem Antlitz des Himmels eine so/ reizende Anmuth geben, daß die ganze Welt in die Nacht/ verliebt werden, und den Flitter-Glanz der Sonne nichts/ mehr achten wird – – O wie lang, wie verdrießlich lang ist/ dieser Tag, so lang, wie die Nacht vor einem Festtag einem/ ungeduldigen Kinde, das neue Kleider bekommen hat,/ und sie noch nicht tragen darf.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Vgl. Josef Rattner, *Dichtung und Humanität*, a.a.O., S.42.

¹⁷⁵ SW, 45f. SWE, 888: „Romeo: Have not saints lips, and holy palmers, too?/ Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer./ Romeo: O then, dear saint, let lips do what hands do:/ They pray; grant thou, lest faith turn to despair./ Juliet: Saints do not move, though grant for prayers' sake./ Romeo: Then move not while my prayer's effect I take./ (He kisses her)/ Thus from my lips, by thine my sin is purged./ Juliet: Then have my lips the sin that they have took./ Romeo: Sin from my lips? O trespass sweetly urged!/ Give me my sin again./ (He kisses her)/ You kiss by th' book.”

¹⁷⁶ Vgl. Josef Rattner, *Dichtung und Humanität*, a.a.O., S.43.

¹⁷⁷ SW, 98. SWE, 908f: „[...] Come night, come Romeo; come, thou day in night./ For thou wilt lie upon the wings of night/ Whiter than new snow on a raven's back./ Come, gentle night; come, loving, black-browed night./ Give me my Romeo, and when I shall die/ Take him and cut him out in little stars,/ And he will make the face of heaven so fine/ That all the world will be in love with night/ And pay no worship to the garish sun./ O, I have bought the mansion of a love/ But not possessed it, and though I am sold, Not yet enjoyed. So tedious is this day/ As is the night before some festival/ To an impatient child that hath new robes/ And may not wear them.”

Ihre Liebe bewegt sozusagen auch die ganze Natur:

Das Naturganze wird zu einer symphonischen Dichtung, die jene Harmonie des Kosmos hören läßt, von welcher Pythagoras und Kepler sprachen.¹⁷⁸

Ihre Liebe steht für die ganze Harmonie der Natur:

Romeo und Julia sind in dieser Musikalität des Weltalls einbezogen. Sie feiern ihre heimliche Hochzeit im Hause der Capulets, aber das drohende Schicksal zieht sich bereits über ihnen zusammen. Sie scheitern am Familienzweist, und das traurige Ende ist ihr gemeinsamer Tod.¹⁷⁹

Benedetto Croce meint in seiner Studie über Shakespeare, dass die Stimmung in *Romeo und Julia* an die Atmosphäre des Märchens erinnert. Man sieht im Drama die Exaltation der Liebe und deren „harmonischen“ Akzent. Croce unterstreicht, dass die plötzliche, unmittelbar entflammte Liebe der beiden Jugendlichen die sozialen und konventionellen Hindernisse dennoch überwindet, so als ob all diese Schwierigkeiten nicht existieren würden.¹⁸⁰ Alles bewegt sich aber im Widerspiel von Licht und Schatten. Zum ersten Mal, als Romeo Julia sieht, beschreibt er ihre Schönheit mit dem Wechsel von Licht und Dunkelheit. Julia und seine Liebe zu ihr sind für ihm von kosmischer Dimension:¹⁸¹

O, sie glänzt mehr als alle diese Fakeln zusammen genommen;/ ihre Schönheit hängt an der Stirne der Nacht,/ wie ein reiches Kleinod an eines Mohren Ohr: Und welch/ eine Schönheit! Sie ist zu reich zum Gebrauch, und zu/ kostbar für diese Erde. So glänzt die schneeweisse Daube aus/ einem Schwarm von Krähen, wie dieses Fräulein unter ihren/ Gespielen glänzt. Wenn der Tanz vorbei ist, will ich/ mir den Platz merken, wo sie steht, und ihr meine Hand/ geben. Welch eine Glückseligkeit ihre Hand zu berühren! – – /Nein, ich habe noch nie geliebt

¹⁷⁸ Josef Rattner, *Dichtung und Humanität*, a.a.O., S.43.

¹⁷⁹ A.a.O., S.44.

¹⁸⁰ Vgl. Benedetto Croce, *Shakespeare*, a.a.O., S.52.

¹⁸¹ Vgl. Mark van Doren, *Shakespeare*, Doubleday, New York 1955, S.54.

– – Schwör es, mein Auge;/ vor dieser glücklichen Nacht wußtest du nicht, was/ Schönheit ist.¹⁸²

4.4. Die Liebe zwischen Luise und Ferdinand

In *Schillers Frauen* analysiert Josef Kiermeier-Debre die Liebe von Luise und Ferdinand. Sie wird als eine Liebe beschrieben, die gegen alle gesellschaftlichen und konventionellen Regeln aufbegehrt. Luise ist die Tochter eines Bürgers, des Stadtmusikanten Miller. Ferdinand dagegen ist der Sohn des Präsidenten. Die Konstellation ist aber von Anfang an deutlich gezeichnet.

Die Parallele zu *Romeo und Julia* ist unübersehbar. Schiller liest *Romeo und Julia* zu der Zeit, zu der er *Kabale und Liebe* schreibt, ist also sicher stark von der Geschichte der zwei unglücklichen Liebenden Shakespeares beeinflusst.¹⁸³ Wie Julia von der ersten Begegnung mit Romeo überwältigt wird, wird auch Luise von der ersten Begegnung mit Ferdinand:

Luise: [...]Als ich ihn das erstemal sah – *Rascher*. und mir das Blut in die Wangen stieg, froher jagten alle Pulse, jede Wallung sprach, jeder Atem lispelte: er ists, und mein Herz den Immermangelnden erkannte, bekräftigte: er ists, und wie das widerklang durch die ganze mitfreuende Welt. Damals – o damals ging in meiner Seele der erste Morgen auf. Tausend junge Gefühle schossen aus meinem Herzen, wie die Blumen aus dem Erdreich, wenns Frühling wird. Ich sah keine Welt mehr, und doch besinn ich mich, daß sie niemals so schön war. Ich wußte von keinem Gott mehr, und doch hatt ich nie so geliebt.¹⁸⁴

Sowohl die Geschichte von Romeo und Julia als auch die von Ferdinand und Luise werden, wie gesehen, vor allem von der väterlichen Welt behindert und man findet in beiden Fällen ein tragisches Ende.¹⁸⁵

¹⁸² SW, 42. SWE, 886: „Romeo: O, she doth teach the torches to burn bright!/ It seems she hangs upon the cheek of night/ As a rich jewel in an Ethiopie’s ear-/ Beauty too rich for use, for earth too dear./ So shows a snowy dove trooping with crows/ As yonder lady o’er her fellows shows./ The measure done, I’ll watch her place of stand./ And, touching hers, make blessèd my rude hand./ Did my heart love till now? Forswear it, sight,/ For I ne’er saw a true beauty till this night.”

¹⁸³ Vgl. Thomas F. Barry, *Love and Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller’s Kabale und Liebe*, S.23. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989), S. 21–37.

¹⁸⁴ NA 5, 12.

¹⁸⁵ Vgl. Josef Kiermeier-Debre, *Schillers Frauen*, a.a.O., S.75.

Luise reflektiert allerdings mehr als Julia und erkennt sogar die Triebnatur der Liebe. Sie hält diesen sogenannten „wilden“ Wünschen für eine Bedrohung, was der Vater für Kennnissen hält, die sie gewonnen haben muss. Luise ist allerdings viel unerfahrener als die andere zentrale weibliche Figur des Dramas, Lady Milford. Trotzdem weiß Luise, dass ihre Liebe zu Ferdinand nicht nur platonisch bleiben wird.¹⁸⁶

Thomas Barry beschreibt Ferdinand als einen idealistischen, aber auch instabilen Charakter, der Luisens Schicksal determiniert: Seine Rolle Luise gegenüber schwankt zwischen Vater, Geliebtem und rächendem Gott. Barry unterstreicht, dass seine Gefühle ihn beherrschen. Seine Instabilität projiziert er dabei auf Luise, wie folgende Stelle zeigt:¹⁸⁷

Ihr Hand nehmend und zum Munde führend. Und liebt mich meine Luise noch? Mein Herz ist das gestrige, ists auch das deine noch? Ich fliege nur her, will sehen, ob du heiter bist, und gehn und es auch sein – Du bist nicht.¹⁸⁸

Ferdinand ist aber durchaus bereit seine Karriere und sozialen Stand für Luise zu opfern.¹⁸⁹

Ferdinand: Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe. Laß auch Hindernisse wie Gebirge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in Luisens Arme fliegen. Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen, Gefahren werden meine Luise nur reizender machen. – Also nichts mehr von Furcht, meine Liebe. Ich selbst – ich will über dir wachen, wie der Zauberdrach über unterirdischem Golde – Mir vertraue dich! Du brauchst keinen Engel mehr – Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen – empfangen für dich jede Wunde – auffassen für dich jeden Tropfen aus dem Becher der Freude – dir ihn bringen in die Schale der Liebe.¹⁹⁰

Ferdinands Liebe kann so mit der Werthers verglichen werden, da beide die Geliebte kontrollieren wollen. Ein eklatanter Unterschied erweist sich allerdings am Ende: Werther begeht Selbstmord, Ferdinand hingegen tötet

¹⁸⁶ Vgl. Matthias Luserke-Jaqui, *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*, WBG, Darmstadt 2011, S.124.

¹⁸⁷ Vgl. Thomas Barry, *Love and the Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's "Kabale und Liebe"*, a.a.O., S.28f.

¹⁸⁸ NA 5, 13.

¹⁸⁹ Vgl. Rolf Peter Janz, *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, S.214. In: *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft*, 1976, S.208-228.

¹⁹⁰ NA 5, 14f.

Luise. Ferdinands Ziel ist es, der Mittelpunkt in Luisens Leben zu sein und dies zeigt seine Egozentrik.¹⁹¹ Ferdinands Ausspruch erläutert:

[...]Du Luise und ich und die Liebe!- Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel? Oder brauchst du noch etwas Viertes dazu?¹⁹²

Ferdinand fühlt am Anfang reine Liebe, die sich aber nach der Entdeckung des Briefes in pure Eifersucht verwandelt:¹⁹³

Verloren! ja, Unglückselige! – Ich bin es. Du bist es auch. Ja, bei dem großen Gott! Wenn ich verloren bin, bist du es auch!- Richter der Welt! Fordre sie mir nicht ab! Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze Welt für das Mädchen ab, habe Verzicht getan auf deine ganze herrliche Schöpfung. Laß mir das Mädchen. – Richter der Welt! Dort winseln Millionen Seelen nach dir – dorthin kehre das Auge deines Erbarmens – mich laß allein machen, Richter der Welt!¹⁹⁴

4.5. Die Sprache der Liebenden bei Shakespeare

Die sprachliche Ausgestaltung von *Romeo und Julia*, wie Shaul Bassi in seinem Aufsatz *New Directions: The Names of the Rose: Romeo and Juliet in Italy* feststellt, hat sich wohl im Laufe der Entstehungen des Dramas verändert. Er vergleicht zum Beispiel die erste Begegnung von Romeo und Julia in den verschiedenen Versionen des Stücks und zieht daraus den Schluss, dass das einzige, was in dieser Szene gleich geblieben ist, die Aufmerksamkeit auf die Berührung der Hände der Liebenden ist. Shakespeare verzichtet auf die langen Beschreibungen der früheren Versionen, um dem dramatischen Dialog mehr Raum zu geben. Darüberhinaus verbindet er das religiöse Element des Pilgers mit dem Sinnlichen des Kusses in seiner letzten Version der Szene, wohingegen diese

¹⁹¹ Vgl. Thomas Barry, *Love and the Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's "Kabale und Liebe"*, a.a.O., S.28f.

¹⁹² NA 5, 56.

¹⁹³ Vgl. Rolf Peter Janz, *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, a.a.O., S.216.

¹⁹⁴ NA 5, 70f.

Bereiche in den anderen Versionen getrennt bleiben.¹⁹⁵ Zum Thema Sprache sagt Bassi:

At the formal level, not only does Shakespeare take the prose of the Italian tales and Brook's verse and turn them into a dramatic form, but he also enriches it with frequent lyrical insertions. Specifically the dialogue between Romeo and Juliet has the fourteen-line structure of a sonnet, a famous Italian import, a form in which Shakespeare excelled and that in his times had already been a well-honed and almost exhausted form in England. In *Romeo and Juliet* Shakespeare manages to parody the great Italian model of Petrarch (or rather his countless imitators), when he makes Romeo a caricature of the languishing, forlorn lover, and is simultaneously able to revive its form in this dramatic exchange.¹⁹⁶

Frauke Frausing Vossage bezeichnet die Sprache der Tragödie als manieristisch, lyrisch, emotional oder komisch. Dies hängt von der Lage und der Figuren der spezifischen Szene ab. Die Autorin fokussiert sich auf die Sprache der Liebenden und stellt fest, dass ihre Redeweise höher als anderen Sprachregister angehört: Aus der Blankvers ihrer Dialoge und Monologe „hebt“ die Liebe von Romeo und Julia durch eine gewählte Ausdrucksweise in ihrer inneren Bedeutung.¹⁹⁷

Harold Andrew Mason begründet den dichterischen Erfolg der Tragödie auch dadurch, dass Shakespeare sich auf die Gefühle der Liebenden konzentriert, wodurch das Werk eine dichterische Schönheit bekommt. Er bezieht sich dabei auf Derek Traversi, der sich ausführlich mit der Balkonszene beschäftigt hat. Mason zitiert einen wichtigen Ausschnitt der Szene:¹⁹⁸

Romeo: [...] Aber stille! was für ein Licht bricht aus jenem Fenster/ hervor? Es ist der Osten, und Juliet ist die Sonne – –/(Juliette erscheint oben am Fenster.)/Geh auf, schöne Sonne, und lösche diese neidische Luna/ aus, die schon ganz bleich und krank vor Verdruss ist, daß/ du, ihr Mädchen, schöner bist als sie. Sey nicht länger/ ihre Aufwärterin, da sie so neidisch ist; ihre Vestalen-Livree/ ist nur blaß und grün, und wird nur von Thörinnen/ getragen; wirf sie ab – – Sie spricht, und sagt doch nichts;/ was ist das? – – Ihr Auge redt, ich will ihm antworten

¹⁹⁵ Vgl. Shaul Bassi, *New Directions: The Names of the Rose: Romeo and Juliet in Italy*, S.183f. In: Julia Reinhard Lupton (Hg.), *Romeo and Juliet. A critical reader*, Bloomsbury, London 2016, S. 177-196.

¹⁹⁶ A.a.O., S.184.

¹⁹⁷ Vgl. Frauke Frausing Vossage, *Erläuterungen zu William Shakespeare, Romeo und Julia*, Bange, Hollfeld 2002, S.70f.

¹⁹⁸ Vgl. Harold Andrew Mason, *Shakespeare's tragedies of love: An examination of the possibility of common readings of Romeo and Juliet, Othello, King Lear and Anthony and Cleopatra*, Chatto & Windus, London 1970, S.42.

– – /Wie voreilig ich bin! Sie redt nicht mit mir: Zween von/ den schönsten Sternen des ganzen Himmels, die anderswo/ Geschäfte haben, bitten ihre Augen, daß sie, indessen bis/ sie wiederkommen, in ihren Sphären schimmern möchten!¹⁹⁹

In *Shakespeare and the Denial of the Death* thematisiert James L. Calderwood den Verzicht der Liebenden auf ihre Namen. Was übrig bleibt, sind nicht mehr die Eigenschaften, sondern die ersetzenden Personalpronomen. Nach dem Linguisten sind es die Pronomen „Ich“ und „Du“, die die Szene bestimmen und beschreiben. Sie sind hier zentral, weil sie die gesellschaftlichen Unterschiede außer Kraft sehen und die Liebe zwischen Romeo und Julia als höchst existentielles und dialogisch essentielles Geschehen darstellen.²⁰⁰ Erik Erikson schreibt zum Thema „Ich „ und „Du“:

But „I“ is nothing less than the verbal assurance according to which I feel that I am the centre of awareness in an universe of experience in which I have a coherent identity, and that I am in possession of my wits and able to say what I see and think. No quantifiable aspect of this experience can do justice to its subjective halo, for it means nothing less than that I am alive, that I am life.²⁰¹

So will Julia auf alle Namen verzichten und möchte nicht, dass Romeo beim wandelbaren Mond schwört, sondern bei seinen „Selbst“.²⁰² In der entsprechenden Szene heißt es:

Romeo: Fräulein, bey jenem himmlischen Mond schwör' ich,/ der alle diese frucht-vollen Wipfel mit Silber mahlt – /Juliette: O schwöre nicht bey dem Mond, dem unbeständigen/ Mond, der alle Wochen in seinem cirkelnden Kreise sich/ ändert – – oder deine Liebe könnte eben so veränderlich werden./ Romeo: Wobey soll ich denn schwören?/ Juliette: Schwöre

¹⁹⁹ SW, 52f. SWE, 890f: „Romeo: [...] 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,/ Who is already sick and pale with grief/ That thou, her maid, art far more fair than she./ But not her maid, since she is envious./ Her vestal livery is but sick and green,/ And none but fools do wear it; cast it off./ [Enter Juliet aloft]/ It is my lady, O, it is my love./ O that she knew she were!/ She speaks, yet she says nothing. What of that?/ Her eye discourses; I will answer it./ I am too bold. 'Tis not to me she speaks./ Two of the fairest stars in all the heaven,/ Having some business, do entreat her eyes/ To twinkle in their spheres till they return.

²⁰⁰ Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987, S.107.

²⁰¹ Erik Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, W. W. Northon and Company, London, New York 1968, S.220.

²⁰² Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, a.a.O., S.107.

gar nicht, oder wenn du ja willst, so schwöre/ bey deinem anmuthsvollen Selbst, bey dem theuren/ Gegenstand meiner Anbetung, und ich will dir glauben.²⁰³

Nach Jay L. Halio sind vielfältige Fälle von Oxymorons im Drama zu finden, nicht nur linguistische, sondern auch solche, die aus gegensätzlichen Bilder bestehen.²⁰⁴ Als Romeo Julia sieht, vergleicht er sie mit glänzendem Schmuck am Ohr eines dunkelhäutigen Menschen und ruft aus:

O, sie glänzt mehr als alle diese Fakeln zusammen/ genommen; ihre Schönheit hängt an der Stirne der Nacht,/ wie ein reiches Kleinod an eines Mohren Ohr: Und welch/ eine Schönheit! Sie ist zu reich zum Gebrauch, und zu/ kostbar für diese Erde. So glänzt die schneeweisse Daube aus/ einem Schwarm von Krähen, wie dieses Fräulein unter ihren/ Gespielen glänzt. Wenn der Tanz vorbey ist, will ich/ mir den Platz merken, wo sie steht, und ihr meine Hand/ geben. Welch eine Glückseligkeit ihre Hand zu berühren! – –/ Nein, ich habe noch nie geliebt – – Schwör es, mein Auge;/ vor dieser glücklichen Nacht wußtest du nicht, was/ Schönheit ist.²⁰⁵

Halio bezieht sich dabei auch auf die Szene, als Julia Romeo mit einem Tag in der Nacht vergleicht:

Komm, Nacht, komm, Romeo, komm du Tag in der Nacht, denn du wirst auf den Flügeln der Nacht weisser als Schnee auf eines Raben Rücken ligen; komm, holde Nacht, komm, liebende, schwarz-augichte Nacht!²⁰⁶

Auch Catherine Belsey untersucht die Szene, in der Romeo Julia zum ersten Mal sieht und sie mit einem glänzenden Schmuck vergleicht. Sie fokussiert sich dabei insbesondere auf die Lichtmetaphorik in der

²⁰³ SW, 57f. SWE, 893: „Romeo: Lady, by yonder blessèd moon I vow,/ That tips with silver all this fruit-tree tops-/ Juliet: O swear not by the moon, th'inconstant moon/ That monthly changes in her circle orb,/ Lest that thy love prove likewise variable./ Romeo: What shall I swear by?/ Juliet: Don't swear at all,/ Or if thou wilt, swear by thy gracious self,/ Which is the god of my idolatry,/ And I'll believe thee.”

²⁰⁴ Vgl. Jay L Halio., *Shakespeare's Romeo and Juliet*, Newark, Univ. of Delaware Press [u.a.], Newark 1995, S.12.

²⁰⁵ SW, 42. SWE, 886: „Romeo: O, she doth teach the torches to burn bright!/ It seems she hangs upon the cheek of night/ As a rich jewel in an Ethiopè's ear-/ Beauty too rich for use, for earth too dear./ So shows a snowy dove trooping with crows/ As yonder lady o'er her fellows shows./ The measure done, I'll watch her place of stand,/ And, touching hers, make blessèd my rude hand./ Did my heart love till now? Forswear it, sight,/ For I ne'er saw a true beauty till this night.”

²⁰⁶ SW, 98. SWE, 908f: „[...] Come night, come Romeo; come, thou day in night,/ For thou wilt lie upon the wings of night/ Whiter than new snow on a raven's back./ Come, gentle night; come, loving, black-browed night.”

Tragödie: Julias Schönheit überwindet für Romeo das Licht der Fackeln, die zu einem bedeutsamen und sich wiederholendem Element werden. Als Romeo nach Mantua fahren muss, sieht Julia das Morgenrauen ebenfalls als eine Fackel, die Romeo auf dem Weg nach Mantua hilft.²⁰⁷

4.6. Die Sprache der Liebenden bei Schiller

In seinem Aufsatz »*An Worte läßt sich trefflich glauben*« stellt Bruce Duncan fest, dass die Sprache in *Kabale und Liebe* ein vieldiskutiertes Thema ist. Die Redeweise der Figuren lässt den gesellschaftlichen Stand erkennen, ist aber zugleich auch individuell charakterisiert. Darüberhinaus hat die Sprache zugleich eine metaphorische und ontologische Bedeutung.²⁰⁸

Zentral für das Drama sind die Gespräche zwischen Luise und Ferdinand, vor allem das Misstrauen des letzteres, das den tragischen Ausgang einleitet, obwohl Luise ihm doch so ausführlich und glaubhaft ihre Liebe geschworen hat. Luise fühlt sich zunehmend wie unfähig zu sprechen, weil die Liebenden jetzt aneinander vorbeireden, als wenn sie zwei verschiedene Sprachen hätten.²⁰⁹ Walter Müller-Seidel beschreibt das so:

Was sie im Innern bewegt, scheint sich der Mitteilbarkeit zu entziehen. Aber die zudringlichen Bitten Ferdinands, richten sich gerade auf die Enthüllung ihres Innern im Wort [...] Er will durchschauen, was in ihr vorgeht, und ist doch unvermögend, den Grund aller zögernden Mitteilung zu ermessen [...] Schon diese Begegnung macht offenkundig, dass ihre Sprache nicht Ferdinands Sprache ist.²¹⁰

Auch Garland betont das Verstummen von Luises Sprache:

By this time Schiller has abandoned any effort to characterize Luise by her speech. The language is his own rhetoric, the images his own preferred images.²¹¹

²⁰⁷ Vgl. Catherine Belsey, *Romeo and Juliet. Language and Writing*, a.a.O., S.21f.

²⁰⁸ Vgl. Bruce Duncan, »*An Worte läßt sich trefflich glauben*« *Die Sprache der Luise Millerin*, S.26. In: Friedrich Schiller, Wolfgang Wittkowski (Hg.), *Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1982, S.26-32.

²⁰⁹ Vgl. a.a.O., S.27.

²¹⁰ Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, S. 95 in: *Goethe-Jahrbuch* 17, 1955, S.92-102.

²¹¹ H.B. Garland, *Schiller the Dramatic Writer*, Oxford 1969, S.75.

Als Ferdinand Luise fragt, ob sie den Brief geschrieben hat und sie ihm dies bestätigt, versteht er ihr Mienenspiel nicht und wundert sich über ihr schuldloses Gesicht. Er glaubt mehr an die Lexeme als an die Gesten seiner Geliebten, wenn auch sprachlosen. Luise fühlt bedingungslose Liebe, während Ferdinand Worte und Beweise braucht.²¹² Walter Müller-Seidel fokussiert dieses Schweigen und die Sprachnot Luises besonderes treffend:²¹³

Je weniger die Figuren in der Empfindsamkeit und in der Gefühlswelt leben, je weniger sie die „Sprache des Herzens“ sprechen, um so häufiger trifft man das Fremdwort an. Im Munde Ferdinands ist es selten, und Luise bedient sich seiner überhaupt nicht- durchaus im Gegensatz zu ihren Eltern. Mit ihrem Auftreten befinden wir uns ohnehin in einer veränderten Sprachwelt. Das Glück ihrer Liebe, auf Vergangenheit und Zukunft mehr als auf die Gegenwart bezogen, blüht in ihrer Sprache auf. Eine Innigkeit des Sprechens teilt sich mit. Aber zugleich gewahrt man eine Unstetheit und Sprunghaftigkeit der Redeweise.²¹⁴

Luise wird von Ferdinands Misstrauen sozusagen niedergerissen bzw. vom Aussprechen des „Himmels“ und von Ferdinands Liebe zerrissen.²¹⁵ „Ich hab keine Andacht mehr, Vater- der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte- ich fürchte“.²¹⁶ Walter Müller-Seidel bezieht sich auf die vierte Szene des ersten Aktes, als Luise entfärbt und matt auf einen Sessel sinkt und auf Ferdinands Frage nach ihre Blässe antwortet: „Es ist nichts. Nichts. Du bist ja da. Es ist vorüber.“²¹⁷ Aber Ferdinand dringt weiter und fragt:

Und liebt mich meine Luise noch? Mein Herz ist das geistrige, ists auch das deine noch? Ich fliege nur her, will sehn ob du heiter bist, und gehn und es auch sein- Du bist nicht./ Luise: Doch, doch, mein Geliebter./ Ferdinand: Rede mir die Wahrheit. Du bist nicht. Ich schaue durch deine Seele, wie durch das klare Wasser dieses Brillanten. *Er zeigt auf seinen Ring.* Hier wirft sich kein Bläschen auf, das ich nicht merkte-kein Gedanke tritt in dies Angesicht,

²¹² Vgl. a.a.O., S.30.

²¹³ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.93.

²¹⁴ A.a.O., S.94.

²¹⁵ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.94.

²¹⁶ NA 5, 11f.

²¹⁷ NA 5, 13.

der mir entwischte. Was hast du? Geschwind! Weiß ich nur diesen Spiegel helle, so läuft keine Wolke über die Welt. Was bekümmert dich?²¹⁸

Jetzt erweist sich Luises zögerndes Sprechen als die „Sprache des Herzens“. Ihre Sprache ist anders als Ferdinands und sie zeigt ihre Mitteilungsnot. Ferdinand braucht die Rede, dahingegen bittet Luise um Schweigen. Walter Müller-Seidel unterstreicht, dass das Verb „wissen“ von Luise oft wiederholt wird und am Ende nur das Schweigen steht, zu dem sie ja dadurch Intrige tatsächlich gezwungen ist:²¹⁹ „Das anzuhören, und schweigen zu müssen!“²²⁰. Die Standesunterschiede der Liebenden, die Luise erkennt, beherrschen die Liebenden in ihrer Sprache über.²²¹

Müller-Seidel bezieht sich insbesondere auf die Szene, in der Ferdinand Luise zur Flucht überreden will, weil das stumme Drama von Luise besonders eindrücklich in Auseinandersetzung mit Ferdinands Sprachgewalt wird:²²²

Luise: Ich bitte dich, höre auf. Ich glaube an keinen glückliche Tage mehr. Alle meine Hoffnungen sind gesunken./ Ferdinand: So sind die meinigen gestiegen. Mein Vater ist aufgereizt. Mein Vater wird alle Geschütze gegen uns richten. Er wird mich zwingen, den unmenschlichen Sohn zu machen. Ich stehe nicht mehr für meine kindliche Pflicht. Wut und Verzweiflung werden mir das schwarze Geheimnis seiner Mordtat erpressen. Der Sohn wird den Vater in die Hände des Henkers liefern - Es ist die höchste Gefahr - - und die höchste Gefahr mußte da sein, wenn meine Liebe den Riesensprung wagen sollte. - - Höre, Luise - ein Gedanke, groß und vermessen wie meine Leidenschaft, drängt sich vor meine Seele - du, Luise, und ich und die Liebe! - Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel? oder brauchst du noch etwas Viertes dazu?²²³

Schweigens ist dabei mit dem Nichthandeln und Nichthandeln-Wollen verbunden: Luise entscheidet sich dafür, nicht zu handeln, weil sie in Konflikt zwischen der Liebe zu Ferdinand und ihrer Eltern ohnmächtig geraten muss:

²¹⁸ NA 5, 13f.

²¹⁹ Vgl. Walter Müller-Seidel, a.a.O., S.95.

²²⁰ NA 5, 101.

²²¹ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.96.

²²² Vgl. a.a.O., S.97.

²²³ NA 5, 56.

In fast schauerlichen Weise steigert sich die Sprachnot der Luise Millerin am Ende des Stückes. Es ist die letzte Stufe des stummen Dramas, das sie durchleidet. Ihr Schweigen hat etwas Quälendes, und Schiller mutet seinen Zuschauern nicht wenig zu. Ihr Schweigen folgt aus dem Eid, der ihr abgelistet wurde. Sie fühlt sich an ihn gebunden. Die zahlreichen Pausen sind hier fast so wichtig wie der Dialog selbst. [...] Alles was gesagt wird, gewinnt seine furchtbare Dramatik aus dem, was Luise verschweigt.²²⁴

Dabei ist es gerade das Schweigen, was Ferdinand jetzt von Luise entfernt:

Mit dem Zurückschrecken vor dem Frevel im Plan der Flucht und der damit verbundenen Sprachnot hat das quälende Schweigen jetzt gemeinsam, daß sich auf seiten Ferdinands Verdacht und Mißverstehen vertiefen. Hier erwächst die Sprachnot einer bloßen Intrige, dort den unterschiedlichen Auffassungen, die Luise und Ferdinand voneinander trennen.²²⁵

Auch Wurm zwingt Luise durch Briefe zum Schweigen und nimmt ihr die Möglichkeit, mit dem Geliebten zu sprechen.²²⁶ Luise appelliert noch einmal an Ferdinand:

Dürft ich den Mund auftun, Walter, ich könnte die Dinge sagen – ich könnte - - aber das harte Verhängnis band meine Zunge, wie meine Liebe, und dulden muß ichs, wenn du mich wie eine gemeine Metze mißhandelst.²²⁷

Aber Ferdinand hält ihre Antwort für eine Lüge:

Ferdinand: Fühlst du dich wohl, Luise?/ Luise: Wozu diese Frage?/ Ferdinand: Sonst sollte mirs leid um dich tun, wenn du mit dieser Lüge von hinnen müßtest.²²⁸

Ferdinand kann Luise trotz der Signale, die sie ihm über ihre Körpersprache schickt, nicht verstehen und glaubt ihr nicht. Auch die vielfältigen Pausen im Laufe des Dramas sind bedeutsam, weil sie die Unterbrechung der

²²⁴ Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.98.

²²⁵ A.a.O., S.100.

²²⁶ Vgl. Isabelle Wentzlaff-Mauderer, *Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in Miss Sara Sampson (1755), Diival und Charmille (1778), Kabale und Liebe (1784) und Penthesilea (1808)*, München 2001, S.140.

²²⁷ NA 5, 102.

²²⁸ NA 5, 102f.

Kommunikation unterstreichen.²²⁹ Ein Beispiel dafür findet man im zweiten Akt:

Luise: *nach einer Pause, mit stillem bebenden Ton und schrecklicher Ruhe.* Nun – was erschreck ich denn? – Der alte Mann dort hat mirs ja oft gesagt – ich habe es ihm nie glauben wollen. *Pause, dann wirft sie sich Millern laut weinend in den Arm. [...].*²³⁰

Isabelle Wentzlaff-Mauderer bringt das Thema Schweigen in seiner zentralen Bedeutung für das Drama zum Ausdruck:

Besondere Bedeutung hat die Körperkommunikation für den Ausdruck der Gemütsbewegungen. Diese fallen in *Kabale und Liebe* teils sehr intensiv aus und führen zu vorübergehender Redeunfähigkeit. Der Zuständigkeitsbereich der Sprache wird so eingeschränkt und Sprachlosigkeit zum Signal für besonders intensive unwillkürliche (und überwiegend negative) Empfindungen. Schweigen, Mißverständnisse und Kommunikationsstörungen können in Schillers Trauerspiel jedoch auch bewußt herbeigeführt werden durch einen Authentizität simulierenden Brief und einen erzwungenen Eid.²³¹

4.7. Der Tod von Romeo und Julia

In *Tragic Vision in Romeo and Juliet* betont James H. Seward die Bedeutung der Todesvorwarnungen in der Tragödie.²³² Als Romeo ins Exil gehen muss, verabschiedet sich Julia von ihm und sagt:

Juliette: Ach, denkst du, wir werden uns jemals wieder sehen?/Romeo: Zweifle nicht; es wird eine Zeit kommen, wo alle diese/ Wiederwärtigkeiten uns zum Stoff angenehmer Gespräche/ dienen werden./Juliette: O Gott! ich hab' eine Unglück-weissagende Seele – – Mich/ dünkt,

²²⁹ Vgl. Isabelle Wentzlaff-Mauderer, *Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in Miss Sara Sampson (1755), Dival und Charmille (1778), Kabale und Liebe (1784) und Penthesilea (1808)*, a.a.O., S.144ff.

²³⁰ NA 5, 40.

²³¹ Isabelle Wentzlaff-Mauderer, *Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in Miss Sara Sampson (1755), Dival und Charmille (1778), Kabale und Liebe (1784) und Penthesilea (1808)*, a.a.O., S.179.

²³² Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, Consortium Press, Washington D.C. 1973, S. 147.

ich seh dich, da ich so auf dich hinunter schaue,/ wie einen, der todt in seinem Grabe ligt.
Entweder werden/ meine Augen düster, oder du siehst bleich – –.²³³

Wie bereits zitiert, bringt sie Romeo auch schon vorher mit dem Tod in Verbindung:

Nacht! Gieb mir meinen Romeo, und wenn er einst/ sterben muß, so nimm ihn und schneid ihn in kleine Sterne/ aus, und er wird dem Antlitz des Himmels eine so/ reizende Anmuth geben, daß die ganze Welt in die Nacht/ verliebt werden, und den Flitter-Glanz der Sonne nichts/ mehr achten wird.²³⁴

In Nachhinein klingt das wie eine Vorahnung. Davis Lloyd erinnert in seinem Aufsatz *Death-Marked Love: Desire and Presence in Romeo and Juliet* daran, dass schon im Prolog über ein tragisches Schicksal gesprochen wird.²³⁵ James H. Seward erklärt dazu, dass in der elisabethanischen Zeit an Vorwarnungen geglaubt wird, um sich vor den Folgen des eigenen Verhaltens zu schützen.²³⁶ Sir Thomas Browne äußert zum Thema: „He who dream'd that he could not see his right Shoulder, might easily fear to lose the sight of his right Eye“.²³⁷ Julia ist nach Romeos Weggang davon überzeugt, dass sie Paris nicht heiraten will, und um ihre Ehe mit Romeo zu schützen, muss sie sterben.²³⁸

Sage mir nichts davon, daß du das hörst, wenn du/ mir nicht sagen kanst, wie ich's vermeiden kan. Wenn/ deine Weisheit dir kein Mittel an die Hand geben kan, so/ billige du nur meinen Entschluß, und ich will mir auf der/ Stelle durch diesen Dolch helfen. Gott vereinigte mein/ Herz und Romeo's; du, unsre Hände; und eh diese Hand,/ die du meinem Romeo versiegelt

²³³ SW, 118. SWE, 917: „Juliet: O, think'st thou we shall ever meet again?/ Romeo: I doubt it not, and all these woes shall serve/ For sweet discourses in our times to come./ Juliet: O God, I have an ill-divining soul!/ Methinks I see thee, now thou art so low,/ As one dead in the bottom of a tomb./ Either my eyesight fails, or thou look'st pale.“

²³⁴ SW, 98. SWE, 908f: „Come, gentle night; come, loving, black-browed night,/ Give me my Romeo, and when I shall die/ Take him and cut him out in little stars./ And he will make the face of heaven so fine/ That all the world will be in love with night/ And pay no worship to the garish sun.“

²³⁵ Vgl. David Lloyd, *Death-Marked Love: Desire and Presence in Romeo and Juliet*, S.57 in: Stanley Wells (Hg.), *Romeo and Juliet and its afterlife*, University Press, Cambridge 1996, S.57-68.

²³⁶ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, a.a.O., S.147.

²³⁷ Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, Macmillan, London 1946, S.140.

²³⁸ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, a.a.O., S.160.

hast, eh dieses Herz, das/ ihn allein für seinen Herrn erkennt, verräthrischer Weise/ sich einem andern ergeben soll, eh soll dieser Stahl beyden/ die Bewegung rauben.²³⁹

Julia ist zu allem bereit, um die Hochzeit zu vermeiden, und so antwortet sie Bruder Lorenz, als dieser ihr seinen Plan unterbreitet:

O, befehl mir, eher als daß ich mich dem Paris/ überlasse, von den Zinnen jenes Thurms herabzuspringen, oder/ feßle mich an die felsichte Spitze eines steilen Gebürge, wo/ heulende Bären und Grimm-volle Löwen schwärmen – – /Oder schließ mich eine ganze Nacht durch in ein Beinhaus/ ein, bis an den Hals, mit morschen Todten-Knochen,/ dürren Schien-Beinen, und kahlen gelben Schädeln/ bedekt – – oder befehl mir in ein neugemachtes Grab zu/ gehen, und mich zu einem Todten unter sein Leichen-Tuch/ zu verbergen – – Dinge, wovon der blosser Gedanke mich/ zittern macht – – befehl mir's, und ich will es ohne Zögern/ thun, um meinem Geliebten eine unbefleckte Treue zu erhalten.²⁴⁰

Obwohl sie sich zunächst von dieser Idee überzeugt zeigt, meint James H. Seward, dass später ihre Zweifel und Ängste bezüglich dieser Vorstellung deutlich werden. Sie verwandelt sich in ein Wesen, das weniger mit dem Leben und Glück verbunden ist, als mit dem Tod.²⁴¹ Bevor Julia das Gift trinkt, sagt sie:

Gute Nacht – – Gott weiß, wenn wir uns wieder sehen/ werden! – – Ich weiß nicht was für ein kalter schreckhafter/ Schauer durch meine Adern fährt – – Ich will sie/ zurükrufen, daß sie mir einen Muth einsprechen – – Amme! – – Aber/ was soll sie hier? Ich muß meine schreckenvolle Scene/ nothwendig allein spielen – – Komm, Phiole – – Wie wenn diese/ Tinctur keine Wirkung thäte? Soll ich mich dann mit/ Gewalt an den Grafen verheurathen lassen? Nein, nein, diß/ soll es verwehren – – Lig' du hier – – (Sie weißt auf/ einen Dolch.) [...] O! Sieh, mich däucht ich/ sehe meines Veters Geist, der diesen Romeo bey mir sucht,/

²³⁹ SW, 134. SWE, 922: „Juliet: Tell me not, friar, that thou hear'st of this,/ Unless thou tell me how I may prevent it./ If in thy wisdom thou canst give no help,/ Do thou but call my resolution wise,/ (*she draws a knife*)/ And with this knife I'll help it presently./ God joined my heart and Romeo's, thou our hands,/ And ere this hand, by thee to Romeo's sealed,/ Shall be the label to another deed,/ Or my true heart will treacherous revolt/ Turn to another, this shall slay them both./ Therefore, out of thy long-experienced time.”

²⁴⁰ SW, 135. SWE, 922: „Juliet: O, bid me leap, rather than marry Paris,/ From off the battlements of any tower,/ Or walk in thievish ways, or bid me lurk/ Where serpents are. Chain me with roaring bears,/ Or hide me nightly in a charnel house,/ O'ercovered quite with dead men's rattling bones,/ With reeky shanks and yellow chapless skulls/ Or bid me go into a new-made grave/ And hide me with a dead man in his tomb-/ Things that, to hear them told, have made me tremble-/ And I will do it without fear or doubt,/ To live an unstained wife to my sweet love.”

²⁴¹ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, a.a.O., S.166.

seinen Mörder! und meinen Gemahl! – – Halt, Tybalt, halt!/ Romeo, ich komme! Diß trink ich dir zu.²⁴²

Romeo hält das Exil und die damit verbundene Trennung von Julia für schlimmer als den Tod.²⁴³ Seine Antwort an Bruder Lorenz verdeutlicht dies:

Marter ist's, nicht Gnade! Der Himmel ist da, wo Juliette lebt; jede Katze, jeder Hund, jede kleine Maus, jedes unwürdige Ding lebt hier im Himmel, und kann sie ansehen, nur Romeo nicht.²⁴⁴

Als er denkt, dass Julia wirklich gestorben ist, entscheidet sich dafür, Selbstmord zu begehen:

Gut, Juliette, heute Nacht will ich bey dir ligen – – /Laß sehen, wie machen wir das? Wie schnell findet Unheil/ den Eingang in ein verzweifelndes Gemüth! Ich erinnre/ mich eines Apothekers, der hier irgend wohnt, und den/ ich lezthin in einem zerlumpton Kittel, mit überhangenden/ Augbrauen, Kräuter suchend fand.²⁴⁵

Bevor Romeo Selbstmord begeht, exaltiert er noch einmal Julias Schönheit und die Ewigkeit ihrer beider Liebe.²⁴⁶ Romeo ruft aus:

Meine Geliebte, mein Weib, der Tod, der den Honig deines Athems/ aufgesogen, hat noch keine Gewalt über deine Schönheit/ gehabt; du bist nicht besiegt; noch schwebt die purpurne/ Fahne der Schönheit auf deinen Lippen und Wangen, und/ die blasse Flagge des Todes ist hier noch nicht aufgestekt [...] Mein Auge, sieh' sie/ zum leztenmal an; umfanget sie zum leztenmal, meine/ Arme, und ihr, siegelt, o meine Lippen, mit dem lezten/ Kuß dem

²⁴² SW, 141ff. SWE, 925f: „Juliet: Farewell. God knows when we shall meet again./ I have a faint cold fear thrills through my veins/That almost freezes up the heat of life./ I'll call them back again to comfort me./ Nurse!- What should she do here?/ (*she opens curtains, behind which is seen her bed*)/ My dismal scene I needs must act alone./ Come, vial. What if this mixture do not work at all?/ Shall I be married then tomorrow morning?/No, no, this shall forbid it. Lie thou there./ (*she lays down a knife*)/ O, look! Methinks I see my cousin's ghost/ Seeking out Romeo that did spit hid body/ Upon a rapier's point. Stay, Tybalt, stay!/ Romeo, Romeo, Romeo! Here's drink. I drink to thee!”

²⁴³ Vgl. Benedetto Croce, *Shakespeare*, Nuova ed. Bari: G. Laterza, 1925, S.52.

²⁴⁴ SW, 105. SWE, 912: „Romeo: „'Tis torture, and not mercy. Heaven is here/ Where Juliet lives, and every cat and dog/ And little mouse, every unworthy thing./ Live here in heaven and may look on her./ But Romeo may not.”

²⁴⁵ SW, 154. SWE, 930f: „Romeo: Well, Juliet, I will lie with thee tonight./ Let's see for means. O mischief, thou art swift/ To enter in the thoughts of desperate men!/ I do remember and apothecary./ And hereabouts a dwells, which late I noted./ In tattered weeds with overwhelming brows./ Culling of simples.”

²⁴⁶ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, a.a.O., S.190f.

wuchernden Tod eine Verschreibung, die nie/ wieder abgelöst werden kan – – Diß, meine Liebe, trink ich/ dir zu! – – o ehrlicher Apotheker, (er trinkt das Gift aus,)/ Deine Tränke wirken gut – – Noch diesen Kuß.²⁴⁷

Viele Autoren haben sich auf die „Ironie“ dieses Monologs konzentriert: Julia erscheint nicht wie tot, weil sie ja auch gar nicht gestorben ist. Romeos Entschluss, sich umzubringen, erweist sich so als tragisch. In seinem Selbstmord schmiegen dabei Eros und Thanatos zusammen, was Davis Lloyd als typisch für Texte aus der Renaissance betrachtet:

[...] both find true love in each other. However, their love ends in reciprocal death, with the Petrarchan images fatally embodied and materialized. The links between love and death unveil a dark scepticism about desire, despite bursts of romantic idealism. They convey a sense of futility and ironic fate which Romeo momentarily feels but is able to forget for a time. [...] A complicity between sex and death is well known in Renaissance texts. Its function *Romeo and Juliet* is, however, distinguished by temporal shifts which define the characters relations.²⁴⁸

Allerdings ist Selbstmord in der elisabethanischen Epoche eine Todsünde.²⁴⁹ Das gilt eigentlich dann also für Julia, als sie aufwacht und den toten Geliebten entdeckt:

Geh, geh du, und laß mich hier bleiben – – Was ist/ hier? Ein Becher, in meines Geliebten Hand? – – Gift,/ wie ich seh, ist sein unzeitiger Tod gewesen – – O du/ Unfreundlicher, alles auszutrinken, und nicht einen freundschaftlichen/ Tropfen übrig zu lassen, der mir dir nach helfe! Ich/ will deine Lippen küssen; vielleicht hängt noch so viel Gift/ daran, als ich nöthig habe – – Deine Lippen sind noch warm – –/[...] So? Kommt jemand? So will ich's kurz

²⁴⁷ SW, 163f. SWE, 934f. „Romeo: [...] O my love, my wife!/ Death, that hath sucked the honey of thy breath,/ Hath no power yet upon thy beauty./ Thou art not conquered. Beauty's ensign yet/ Is crimson in thy lips and in thy cheeks,/ And death's pale flag is not advanced there./[...] Arms, take your last embrace, and lips, O you/ The doors of breath, seal with a righteous kiss/ A dateless bargain to engrossing death./ (He kisses Juliet, then pours poison into the coup)/ Come, bitter conduct, come, unsavoury guide,/ Thou desperate pilot, now at once run on/ The dashing rocks thy seasick weary barque!/ Here's to my love./ (He drinks the poison)/ O true apothecary,/ Thy drugs are quick! Thus with a kiss I die.”

²⁴⁸ David Lloyd, *Death-Marked Love: Desire and Presence in Romeo and Juliet* in: Stanley Wells, *Romeo and Juliet and its afterlife*, a.a.O., S.58f.

²⁴⁹ Vgl. James H. Seward, *Tragic vision in Romeo and Juliet*, a.a.O., S.198.

machen – –/(sie findet einen Dolch.) O glücklicher Dolch! hier ist/ deine Scheide, hier roste und laß mich sterben.²⁵⁰

Der Doppelselbstmord ist eine von der Liebe diktierte Handlung. Im Tod sind die Liebenden endlich vereint, während sie dies im Leben wegen der sozialen und psychologischen Ideen der Gesellschaft um sie herum nicht sein können.²⁵¹

4.8. Der Tod von Luise und Ferdinand

Ferdinand ist am Ende des Dramas zwischen den Rollen Richter und Gerichteter, Rächer und Opfer zwiegespalten. Nachdem ihm Luise die Wahrheit gesagt hat, ist er verzweifelt.²⁵² Als Luise entdeckt, dass er sie vergiftet hat, ruft sie aus:

Ferdinand: Schon? – Über euch Weiber und das ewige Rätsel! Die zärtliche Nerve hält Freveln fest, die die Menschheit an ihren Wurzeln zernagen; ein elender Gran Arsenik wirft sie um –/ Luise: Gift! Gift! O mein Herrgott!/ Ferdinand: So fürchte ich. Deine Limonade war in der Hölle gewürzt. Du hast sie dem Tod zugetrunken./ Luise: Sterben! Sterben! Gott Allbarmherziger! Gift in der Limonade und sterben! – O meiner Seele erbarme dich, Gott der Erbarmer!/ Ferdinand: Das ist die Hauptsache. Ich bitt ihn auch darum.²⁵³

Ferdinand versucht die Schuld für sein Handeln jemand anderem zuzuweisen, da er die Vergiftung Luises nicht mehr ungeschehen machen kann. Er beschuldigt vor allem seinen Vater, den Präsidenten.²⁵⁴

²⁵⁰ SW, 166f. SWE, 936: „Juliet: Go, get thee hence, for I will not away./ What’s here? A cup closed in my true love’s hand?/ Poison , I see, hath been his timeless end./ O churl!- drunk all, and left no friendly drop/ To help me after? I will kiss thy lips./ Haply some poison yet doth hang on them,/ To make me die with a restorative./*(she kisses Romeo’s lips)* Thy lips are warm/[...] Yea, a noise? Then I’ll be brief. *(She takes Romeo’s dagger)* O happy dagger./ This is thy sheath! There rust, and let me die.”

²⁵¹ Vgl. Coppélia Kahn, *Coming age of Verona*, in: *Modern Language Studies*, Bd. 8, N.1, 1977-1978, S.16f.

²⁵² Vgl. Gerhard Kluge, *Friedrich Schiller Dramen I*, Deutscher Klassiker Verlag, S.1422f.

²⁵³ NA 5, 103.

²⁵⁴ Vgl. Gerhard Kluge, *Friedrich Schiller Dramen I*, a.a.O., S.1422f.

Ferdinand: (*schrecklich emporgeworfen*). Gelobet sei Gott! Noch spür' und das Gift nicht. (*Er reißt den Degen heraus.*)/ Luise: (*von Schwäche zu Schwäche sinkend*). Weh! Was beginnst du? Es ist dein Vater –/ Ferdinand: (*im Ausdruck der unbändigsten Wut*). Mörder und Mördervater! – Mit muß er, daß der Richter der Welt nur gegen den Schuldigen rase. (*Will hinaus.*)/ Luise: Sterbend vergab mein Erlöser – Heil über dich und ihn (*Sie stirbt.*)²⁵⁵

Vor seinem Tod aber versöhnt sich Ferdinand dann doch noch mit seinem Vater:

Ferdinand: Gott dem Erbarmenden gehört dieser letzte./ Präsident: (*in der schrecklichsten Qual vor ihm niederfallend*). Geschöpf und Schöpfer verlassen mich – Soll kein Blick mehr zu meiner letzten Erquickung fallen?/ Ferdinand: (*reicht ihm seine sterbende Hand*)/ Präsident: (*steht schnell auf*). Er vergab mir! (*Zu den Andern.*) Jetzt euer Gefangener! (*Er geht ab, Gerichtsdiener folgen ihm, der Vorhang fällt.*)²⁵⁶

Ferdinand übernimmt jedoch nie wirklich Verantwortung für seine Taten: Er bittet lediglich um Gnade für sich selbst. Die Figuren versuchen, die Schuld vom einem zum anderen zu schieben, aber eigentlich sind sie alle schuldig: Ferdinand, der Präsident und Wurm, aber in geringer auch Miller.²⁵⁷ R. B. Harrison konzentriert sich auf eine religiöse Bedeutung. Er vergleicht das Verhalten der Liebenden mit dem Evas und Adams vor Gott.²⁵⁸ Die Tatsache aber, dass niemand von ihnen bereit ist, Verantwortung zu übernehmen, stellt die korrupte soziale Ordnung der Gesellschaft heraus und Schillers Kritik an der höfischen Gesellschaft und an der Abwesenheit der Gefühle und moralischer Gesetze bei deren Angehörigen. Aus diesen Gründen hält Harrison *Kabale und Liebe* für das pessimistischste und dunkelste Drama der Liebe überhaupt.²⁵⁹

²⁵⁵ NA 5, 104.

²⁵⁶ NA 5, 107.

²⁵⁷ Vgl. Gerhard Kluge, *Friedrich Schiller Dramen I*, a.a.O., S.1423.

²⁵⁸ Vgl. R.B. Harrison, *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe*, S.5f. In: *German Life and Letters* 35,1, Peer Reviewed Journal, 1981, S.5-13.

²⁵⁹ Vgl. Gerhard Kluge, *Friedrich Schiller Dramen I*, a.a.O., S.1422f.

Iris Meinen meint in *Das Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts* im Kapitel *Selbsttötung und die vermeintliche Unmöglichkeit der zärtlichsten Liebe. Schiller Kabale und Liebe (1784)*, dass Schiller eine Gefühlswerte im Trauerspiel schildert, in der sich die Liebe als machtlos erweist. Reinhardt-Beckers sogenanntes „Verdienstprinzip“ der Liebe zeigt sich zu bestätigen: Die sozialen Grenzen werden von Ferdinand und Luise missachtet und eine solche Liebe ist zu einem tragischen Ende verurteilt. Ferdinand versucht gegen diese zu kämpfen, während Luise keine Möglichkeit sieht, sie zu überwinden.²⁶⁰

5. Der Einfluss des Familiensystems auf das Liebespaar

5.1. Die Familie und ihre Veränderung und Entwicklung

In *Where are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance* erläutert Mary Beth Rose, dass die Familie schon seit dem 16. und 17. Jahrhundert eine Veränderung zeigt: Sie verwandelt sich von einer Institution von familiären Bündnissen und arrangierten Ehen zu einem Raum, in dem das Ehepaar und der Haushalt sind. Die Grenzen zwischen dem öffentlichen und privaten Raum werden parallel konzipiert. Die religiösen Autoritäten vergleichen die Struktur der Familie mit derjenigen von Kirche und Staat: Der Mann wird mit Gott oder dem König identifiziert, die Frau hingegen mit der Kirche und dem Königreich. Durch Hochzeit und Familie erwerben die Menschen Prestige und moralischen Status.²⁶¹

Im Artikel *Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts* beschäftigt sich Helmut Scheuer ebenfalls mit dem Thema Familie und ihrer Veränderung im Laufe der Zeit. Er stellt fest, dass man

²⁶⁰ Vgl. Iris Meinen, *Das Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, S.251f.

²⁶¹ Vgl. Mary Beth Rose, *Where are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance*, S.296f. In: *Shakespeare Quarterly*, Band.42, N,3, Folger Shakespeare Library, 1991, S.291-314.

schon seit dem Mittelalter das himmlische Reich zum Vorbild für das irdische Reich nimmt und parallel dazu im 16. Jahrhundert der Mikrokosmos der Familie mit dem Makrokosmos des Staates verglichen wird.

Barbara Stollber-Rilinger erläutert, dass im 18. Jahrhundert eine bedeutsame Evolution stattfindet, die das sogenannte „ganze Haus“, im Griechischen das „oikos“, zur bürgerlichen Familie überführt. Sie beschreibt, dass das Haus am Anfang hierarchisch organisiert ist: An der Spitze finden sich Hausherr und Hausfrau, dann folgen die Kinder und schließlich das Gesinde. Die Gruppe wird durch das gemeinsame Wirtschaften und die Herrschaft des Hausherrn bestimmt und als ein geschlossener Hausverbund in der Teilnahme am gesellschaftlichen Leben gesehen. Das Ehepaar spielt die zentrale Rolle, denn sie ist die Stütze des ganzen Hauses, der Kern des sozialen und wirtschaftlichen Lebens. Das Paar wird auch als Arbeitspaar gesehen und hat zwei verschiedene Rollen: Die Frau beschäftigt sich mit der innerhäuslichen Arbeit und der Mann mit der außerhäuslichen Arbeit, aber beide sind für das Lebensnotwendige verantwortlich.

Stollberg-Rilinger fokussiert sich später auf das Verhältnis zwischen den Eltern und den Kindern, die sich auch um die Notwendigkeiten des Hauses kümmern müssen: Man erzieht sie im Hinblick auf ihre zukünftigen Pflichten. Im Laufe der Jahre fassen Schulen in der Gesellschaft Fuß, die die Ausbildung der Kinder übernehmen, und Institutionen, wie die Kirche und staatliche Institutionen, die beginnen, sich um Kranke und Invalide zu kümmern. Dies war zuvor Aufgabe der Familie und ihrer Mitglieder. Man bemerkt eine gemeinsame Veränderung des Hauses und der Familie, da nicht länger selbst produziert, was man zum Leben benötigt: Die Verbindung von Familie und Beruf beginnt sich aufzulösen. Auch innerhalb der Familie findet zwischen den Mitgliedern und den Räumen eine Trennung statt, die die vorherig vereinte Gruppe zerstört.²⁶²

In ihrer Studie *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen* analysiert Nina Benkert das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern im familiären Bereich. Sie erläutert dazu:

²⁶² Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*, Reclam, Stuttgart 2011, S.148ff.

Familie ist dahingehend gesellschaftsprägend, als dass sie tragende Mitglieder von Sozialität hervorbringt, sich durch sie manifestiert darüber hinaus, nicht zuletzt in der Literatur, als fundamentales Sujet an Relevanz gewinnt. Aus der Kind-Eltern-Phänomenologie heraus entsteht Gesellschaft, Tochter und Vater konfluieren, trotz ihrer reduzierten Struktur, im Schlagwort „Familie“ und treten als Exponenten einer verschlankten Verwandtschaftsbeziehung in Erscheinung. Väter und die mit ihnen interagierenden Töchter sind grundlegende Partizipanten jener Sozialform, die in ihrer Kontraktion als Kernfamilie bezeichnet wird.²⁶³

Die Familie ist nicht nur ein Lebensraum der Sozialisation, sondern sie begründet auch die Bedingung des Zusammenlebens der Mitglieder. Die Familie wird aber auch als ein Ort der Auseinandersetzung beschrieben, in dem Gewaltausbrüche und zentrifugale Kräfte sind.²⁶⁴ Die Vater- Tochter-Beziehung erweist sich in der Literatur oft als Thema: Insbesondere in den Werken der Goethezeit, aber auch eben bei Shakespeare, wie zum Beispiel in *Two Gentlemen of Verona* oder *The Tempest*, wo das Verhältnis Vater-Tochter eine große Rolle spielt. Diese Vater-Tochter Beziehung ist speziell, anders als die Beziehung zum Sohn, die normalerweise eine Konkurrenzsituation schafft. Die Beziehung Mutter-Tochter erscheint stabil und intim, aber der Vater wird zum Existenzgaranten für die Tochter.²⁶⁵

²⁶³ Nina Benkert, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, Ergon-Verlag, Würzburg, 2012, S.15f.

²⁶⁴ Vgl. a.a.O., S.17.

²⁶⁵ Vgl. a.a.O., S.20ff.

5.2. Freuds Konzeption der Familienverhältnisse

In *Shakespeare and the denial of death* spricht James Calderwood über Freuds Theorie, im Speziellen über den Wunsch des männlichen Kindes, die Rolle des Vaters als Partner der Mutter einzunehmen. Dies ist der sogenannte Ödipuskomplex, das Begehren des männlichen Kindes als Stellvertreter des Vaters zu werden.²⁶⁶ Günter Weier beschreibt, dass Freud diesen Begriff des Ödipuskomplexes auf seine eigene Lebenserfahrung gründet. Der Autor untersucht seit 1897 Familienverhältnisse, zwischen Eltern und Kindern, und so kommt es 1910 zur Entstehung des Begriffs.²⁶⁷

Freud beschreibt den Ödipuskomplex, so dass dieser das Kind mit dem gegengeschlechtlichen Elternteil in eine enge Beziehung führt, während zwischen ihm und dem gleichgeschlechtlichen Elternteil Feindseligkeit herrscht. Er analysiert den Fall des Jungen, dessen erstes Liebesobjekt seine Mutter ist, weshalb sein Vater zu seinem Rivalen wird.²⁶⁸ Der Psychologe erklärt in *Selbstdarstellung*:

Neben der Organisation der Libido geht der Prozess der Objektfindung einher, dem eine große Rolle im Seelenleben vorbehalten ist. Das erste Liebesobjekt nach dem Stadium der Autoerotismus wird für beide Geschlechter die Mutter, deren nährendes Organ wahrscheinlich anfänglich vom eigenen Körper nicht unterschieden wurde. Später, aber noch in den ersten Kinderjahren, stellt sich die Relation des Ödipus-Komplex her, in welcher der Knabe seine sexuellen Wünsche auf die Person der Mutter konzentriert und feindselige Regungen gegen den Vater als Rivalen entwickelt.²⁶⁹

Die Mutter wird also aufgrund der Nahrungsgabe an den Säugling und dessen Körperpflege zum ersten Liebesobjekt. Dies gilt zunächst auch für die Mädchen, aber im Laufe der Entwicklung findet ein Wechsel statt, denn die

²⁶⁶ Vgl. James L. Calderwood, *Shakespeare and the denial of death*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987, S.105.

²⁶⁷ Vgl. Günter Weier, *Vater Freud und die frühe psychoanalytische Bewegung*, Westdt. Ver., Opladen 1996, S.123f.

²⁶⁸ Vgl. Sigmund Freud, *Über die weibliche Sexualität*, S.517. In: Sigmund Freud, Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris (Hgg.), *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 14, Fischer, Frankfurt am Main 1991-2005, S. 517-557.

²⁶⁹ Sigmund Freud, *Selbstdarstellung*, S.61f. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 14, Fischer, Frankfurt am Main 1991-2005, S.33-96.

Figur des Vaters - des Mannes - sich stärker im kindlichen Bewusstsein zeigt. Man spricht vom „Elektrakomplex“, wenn bei weiblichen Personen eine zu starke Bindung an den Vater auftritt. Dem Psychologen zufolge steht für die Mädchen die Stufe der Mutterbindung in Beziehung zur Ätiologie der Hysterie, und beide Phasen, nämlich Neurose und diese Stufe, können zu einer späteren Paranoia der Frau führen. Den Rivalitätshass gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil beobachtet Freud hingegen nur beim Jungen.²⁷⁰

Günter Weier meint in *Vater Freud und die frühe psychoanalytische Bewegung*, dass der Sohn bzw. die Tochter von der Mutter bzw. vom Vater verzärtelt wird, und sich so ein verschiedenartiges Verhältnis zwischen dem Kind und den jeweiligen Elternteilen entwickelt. Günter Weier bezieht sich auf Freuds Untersuchung, in der er bemerkt, dass einige Mütter neben ihren Söhnen schlafen, während der Vater nicht zu Hause ist. Wenn der Vater wieder zurückkommt, nimmt er jedoch seinen eigenen Platz wieder ein, und aus diesem Grund wünscht der Sohn, dass der Vater immer abwesend sein möge.²⁷¹

Jean Renvoize entwickelt einige Theorien darüber, die in seiner Zeit Aufsehen erregt, und analysiert die Fälle einiger Patientinnen, die von ihren Vätern oder Brüdern missbraucht wurden. Er stellt fest, dass es eine Verbindung zwischen Hysterie und Neurose und Missbrauch gibt. Freud ändert seine ersten Theorien aber später und entwickelt sie mit dem Ödipuskomplex weiter.²⁷²

Die Figur des Vaters verändert sich im Laufe der Geschichte meist durch Tyrannei und der Mann sieht sich selbst als das überlegene Geschlecht, anders als es bei den Frauen der Fall ist. Er identifiziert sich mit der Prävalenz. Seine Kinder ordnen sich ihm stets unter und verhalten sich passiv.²⁷³ Der Mann hat immer wieder diese privilegierte Rolle gehabt, was sich im Laufe der Jahre verfestigt hat. Im 18. Jahrhundert wird er zu dem

²⁷⁰ Vgl. Sigmund Freud, *Über die weibliche Sexualität*, a.a.O., S. 521f.

²⁷¹ Vgl. Günter Weier, *Vater Freud und die frühe psychoanalytische Bewegung*, a.a.O., S.96.

²⁷² Vgl. Jean Renvoize, *Edipo ed Elettra. Rapporto sull'incesto*, Lyra Libri, Como 1987, S.47ff.

²⁷³ Vgl. Günter Weier, *Vater Freud und die frühe psychoanalytische Bewegung*, a.a.O., S.14ff.

Hauptverdiener, während sich die Frau mit der Erziehung der Kinder beschäftigt. Auch in archaischer und antiker Zeit erscheint der Vater als autoritär. Weier bezieht sich insbesondere auf den Mythos von Kronos bei den Griechen und stellt fest, dass dieser am meisten dem Ödipuskomplex entspricht, vor allem in Bezug auf den Kampf zwischen Vater und Sohn. Kronos, der seine Söhne hasst und ablehnt, wird schließlich von einem seiner Söhne, Zeus, entmannt.²⁷⁴

Weier erklärt, dass der Wunsch nach „Vatermord“ eine normale Ursituation der menschlichen Entwicklung darstellt, wie auch Freud seine Idee auf Darwins Theorie stützt: Unter den Urvölkern ist der Totemismus berühmt, und wird als eine Religion angesehen. Freud deutet ihn hier:²⁷⁵

Wir werden an späterer Stelle die Würdigung dieser Beobachtung vervollständigen können; heben wir jetzt nur als wertvolle Übereinstimmungen mit dem Totemismus zwei Züge hervor: Die volle Identifizierung mit dem Totemtier und die ambivalente Gefühlseinstellung gegen dasselbe. Wir halten uns nach diesen Beobachtungen für berechtigt, in die Formel des Totemismus – für den Mann – den Vater an Stelle des Totemtieres einzusetzen. [...]Das erste Ergebnis unserer Ersetzung ist sehr merkwürdig. Wenn das Totemtier der Vater ist, dann fallen die beiden Hauptgebote des Totemismus, die beiden Tabuvorschriften, die seinen Kern ausmachen, den Totem nicht zu töten und kein Weib, das dem Totem angehört, sexuell zu gebrauchen, inhaltlich zusammen mit den beiden Verbrechen des Ödipus, der seinen Vater tötete und seine Mutter zum Weibe nahm, und mit den beiden Urwünschen des Kindes, deren ungenügende Verdrängung oder deren Wiedererweckung den Kern vielleicht aller Psychoneurosen bildet.²⁷⁶

Weier kommentiert das Thema Totemismus und Ödipuskomplex so:

Freud stellt eine Verbindung zwischen Totemismus und Kinderpsychologie und der griechischen Mythologie her. Wenn das Totemtier mit dem Vater identisch sei, dann erkenne man in den beiden Tabuvorschriften des Totemismus, das Totem nicht zu töten und als Mann

²⁷⁴ Vgl. a.a.O., S. 40f.

²⁷⁵ Vgl. a.a.O., S.220f.

²⁷⁶ Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, S.159f. In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 9., Fischer, Frankfurt am Main 1991-2005.

die Frauen des eigenen Totemverbandes nicht sexuell zu begehren, die Verbrechen des Ödipus.[...]Diese ungebändigten Impulse könnten als Kern aller Neurosen angesehen werden. Alles Zwischenmenschliche sei somit von ödipalen Erlebnissen geprägt, die in der Urhorde stattgefunden hätten.²⁷⁷

Längst vor Freud spiegelt sich sowohl bei Shakespeare als bei Schiller ein Bewusstsein von diesen psychoanalytischen Dynamiken und systemischen Zusammenhängen in Familienkonstellationen wider. Dies soll im Folgenden näher betrachtet werden.

5.3. Das Verhältnis zwischen Vater, Mutter, Sohn und Tochter bei Shakespeare

In seiner Studie über Shakespeare zeigt Mark Van Doren auf, dass Julias Vater sich im Laufe des Werks als ein nervöser, starrköpfiger und unbelehrbarer Mann erweist. Er gehört einer Gruppe von shakespeareschen Figuren mit ähnlichem Charakter an, wie beispielsweise der Herzog von York in *Richard II.* Er ist infolgedessen scharfzüngig und unnachgiebig, insbesondere Julia und seiner Frau gegenüber.

Im dritten Akt beginnt er sein Gespräch mit Julia mit der Mitteilung, dass er ihre Vermählung mit Paris plant. Er hält Julias Weinen für etwas Lächerliches²⁷⁸ und insistiert:

Capulet: Nun, wie gehts? was machst du, Mädchen? Wie,/ immer noch Thränen? Immer regnerisch? Du stellst in deiner/ einzigen kleinen Person ein Schiff, die See und den Wind/ vor; deine Augen, die eine immer abwechselnde Ebbe und Fluth/ von Thränen machen, sind die See; dein Leib ist das Schiff/ das in dieser salzichten See dahersegelt; und die Winde deine/ Seufzer, die, mit deinen Thränen in die Wette rasend,/ wenn nicht eine plötzliche Stille erfolgt, deinen vom Sturm/ herumgewälzten Leib endlich untergehen machen werden – – /Was ist's, Frau? Habt ihr dem Mädchen unsern Entschluß/ bekannt gemacht?²⁷⁹

²⁷⁷ Günter Weier, *Vater Freud und die frühe psychoanalytische Bewegung*, a.a.O., S.221.

²⁷⁸ Vgl. Mark van Doren, *Shakespeare*, Doubleday, New York 1955, S.57.

²⁷⁹ SW, 123f. SWE, 918: „Capulet: [...] How now, a conduit, girl? What, still in tears?/ Evermore show'ring? In one little body/ Thou counterfeit's a barque, a sea, a wind,/ For still thy eyes- which I may call the sea- Do ebb and flow with tears. The barque thy bosy is,/

Julia beschwört ihn, weil sie Paris nicht heiraten will, aber der Vater schlägt ärgerlich zurück und will sie einfach in die Verbindung zwingen:

Juliette: Liebster Herr Vater, ich bitte euch auf meinen Knien,/ hört mich nur ein einziges Wort mit Geduld an./ Capulet: An den Galgen, du junge Meze! Ungehorsame, leichtfertige/ Creatur! Ich will dir was sagen, geh mir auf den/ Donnerstag in die Kirche, oder komm mir nimmer vor mein/ Angesicht. Sag nichts, replicier nicht, antworte mir nichts;/ meine Finger juken mir. Weib, wir hielten uns kaum für/ glücklich, weil uns Gott nur dieses einzige Kind gegeben hatte;/ aber nun seh ich, daß dieses einzige zuviel ist, und daß wir sie/ zu einem Fluch bekommen haben – – Aus meinem Gesicht,/ Bastart!²⁸⁰

Er benimmt sich in diesem Fall, wie der Vertreter eines Klans und nicht wie ein Vater.²⁸¹ Nachdem Tybalt und somit der männliche Erbe gestorben ist, ist Julia Capulets einzige Möglichkeit, das Prestige der Familie zu erhalten. Aus diesem Grund wird die Hochzeit mit Paris für ihn das Wichtigste: Julia wird jetzt Besitz und Garantin für die ganze Familie. Der Autor meint aber, dass der Vater sein Verhalten ändert, nachdem Julia am nächsten Tag ihrem Widerstand gegen ihn beleuchtet:²⁸²

Juliette: Ich war an einem Ort, wo ich die Sünde des/ Ungehorsams gegen euch und eure Befehle bereuen lernte, und/ wo mir auferlegt wurde, auf meine Knie zu fallen und euch/ um Vergebung zu bitten – – Vergebet mir also, ich bitte/ euch; von nun an soll euer Wille allezeit meine Richtschnur/ seyn.²⁸³

Sailing in this salt flood; the winds thy sighs,/ Who, raging with thy tears and they with them,/ Without a sudden calm will overset/ Thy tempest-tossèd body.- How now, wife?/ Have you delivered to her our decree?.”

²⁸⁰ SW, 125. SWE, 919: „Juliet: (kneels down) Good father, I beseech you on my knees,/ Hear me with patience but to speak a word./ Capulet: Hang thee, young baggage, disobedient wretch!/ I tell thee what: get thee to church o’ Thursday,/ Or never after look me in the face./ Speak not, reply not, do not answer me./ (Juliet rises)/ My fingers itch. Wife, we scarce thought us blest,/ That God had lent us but this only child./ But now I see this one is one too much,/ And that we have a curse in having her./ Out on her, hilding!”

²⁸¹ Vgl. Coppélia Kahn, *Coming of Age in Verona*, S.12f. In: *Modern Languages Studies*, Bd. 8, N.1, 1978, S.5-22

²⁸² Vgl. Oliver Ford Davies, *Shakespeare’s father and daughters*, Bloomsbery, London, Oxford, New York, New Delhi, Sidney 2017, S.35ff.

²⁸³ SW, 138f. SWE, 924: „Juliet: Where I have learned me to repent the sin/ Of disobedient opposition/ To you and your behests, and am enjoined/ By holy Laurence to fall prostrate here/ To beg your pardon. (She kneels down) Pardon, I beseech you./ Henceforward I am ever ruled by you”

Die zentrale Wende ereignet sich aber nach Julias falschem Tod, als ihr Vater sich selbst verflucht:

Ha! laßt mich sehen – – O Himmel! es ist aus, sie/ ist kalt, ihr Blut ist gestockt und ihre Gelenke sind starr – – /ihre Lippen sind ohne Leben, der Tod ligt auf ihr, wie ein/ frühzeitiger Frost auf der angenehmsten Blume des ganzen/ Gefildes. Verfluchter Unfall! Unglückseliger alter Mann!.²⁸⁴

Danach wendet er sich an Paris und begreift, dass er seine Tochter eigentlich mit dem Tod vermählt lässt:

Zum Kirchgang, aber nicht zur Heimholung. O Sohn,/ in der Nacht vor deinem Hochzeit-Tag ist der Tod bey/ deinem Weibe gelegen. Sieh, hier ligt sie, die holde Blume/ die sie war, nun von ihm ihres Schmuks beraubt: Der Tod/ ist mein Tochter-Mann.²⁸⁵

Hatice Karaman analysiert Julia in ihrer Studie *The mother, who is not one: reflections of motherhood in Shakespeare's Romeo and Juliet, The Tempest, and The Taming of the shrew* und stellt fest, dass das Mädchen den Vater herausfordert und dadurch seine patriarchalische Rolle zerstört. Sie akzeptiert die arrangierte Ehe mit Paris nicht und heiratet heimlich Romeo.²⁸⁶

Was die Figur der Mutter betrifft, erläutert Karaman, dass es an einer mütterlichen Rolle mangelt, hier wie auch in anderen shakespeareschen Werken.²⁸⁷ Zu diesem Thema äußert sich Luce Irigaray in *Je, Tu, Nous- Towards a Culture of Difference* wie folgt:

Patriarchal power is organized by submitting one genealogy to the other. Thus, what is now termed the oedipal structure as access to the cultural order is already structured within a single, masculine line of filiation, which doesn't symbolize the woman's relation to her

²⁸⁴ SW, 147. SWE, 927: „Capulet: Ha, let me see her! Out, alas, she's cold./ Her blood is settled, and her joints are stiff./ Life and these lips have long been separated./ Death lies on her like an untimely frost/ Upon the sweetest flower of all the field.”

²⁸⁵ SW, 148. SWE, 927f: „Capulet: Ready to go, but never to return./ (To Paris) O son, the night before thy wedding day/ Hath death lain with thy life. See, there she lies./ Flower as she was, deflowered by him./ Death is my son-in-law, death is my heir./ My daughter he hath wedded. I will die./ And leave him all. Life, living, all is death's.”

²⁸⁶ Vgl. Hatice Karaman, *The mother, who is not one: reflections of motherhood in Shakespeare's Romeo and Juliet, The Tempest, and The Taming of the shrew*, Gender studies 13, N. 1, 2014, S.42.

²⁸⁷ Vgl. a.a.O., S.38.

mother. Mother daughter relationships in patrilinear societies are subordinated to relations between men.²⁸⁸

Zwar ist Julias Mutter *In Romeo und Julia* anwesend, jedoch wird sie von ihrem Mann unterdrückt, und aus diesem Grund hat sie keine enge Mutter-Tochter-Beziehung zu ihrer Julia. Dagegen wird die Rolle der Mutter von der Amme übernommen, die dem Mädchen stets hilft und sich um sie kümmert.²⁸⁹

Als sich Capulet während eines Gesprächs wegen der geplanten Hochzeit mit Paris ärgert, ist es jedoch seine Frau, die ihn zu beruhigen versucht:

Capulet: [...] Was ist's, Frau? Habt ihr dem Mädchen unsern Entschluß/ bekannt gemacht?/
Lady: Ja, mein Herr; aber sie will nichts davon hören, sie/ bedankt sich davor; ich wollte, die Närrin wäre mit ihrem/ Grabe verheuratet.²⁹⁰

Als Capulet Julia zur Hochzeit zwingt und sich über sie ärgert, wendet Julia sich an die Mutter, die sie aber nicht unterstützt:

Ist denn hier kein mitleidiges Wesen, in den Wolken/ sizend, das in den Grund meines Schmerzens hinabschaut? – – /O meine liebste Mutter, werft mich nicht hinweg, verschiebt/ diese Heurath nur einen Monat – – nur eine Woche; oder,/ wenn ihr nicht wollt, so macht mein Braut-Bette/ in das düstre Begräbniß, wo Tybalt ligt./ Lady Capulet: Wende dich nicht an mich, ich will kein Wort reden:/ Thu, was du willst, ich habe dir nichts mehr zu sagen.²⁹¹

Dagegen benimmt sich die Amme, als ob sie Julias Mutter wäre und verteidigt sie gegen Capulet:

Gott im Himmel segne sie! Ihr habt unrecht,/ Gnädiger Herr, daß ihr so hart mit ihr verfährt./
Capulet: Und wie, My Lady Weisheit? Haltet ihr euer Maul,/ und schnattert mit euern

²⁸⁸ Luce Irigaray, *Je, Tu, Nous- Towards a Culture of Difference*, Routledge, London 2007, S.8f.

²⁸⁹ Vgl. Hatice Karaman Hatice, *The mother, who is not one: reflections of motherhood in Shakespeare's Romeo and Juliet, The Tempest, and The Taming of the shrew*, a.a.O., S.42.

²⁹⁰ SW, 124. SWE, 919: „Capulet: [...] How now, wife?/ Have you delivered to her our decree?/ Capulet's wife: Ay, sir, but she will none, she gives you thanks./ I would the fool were married to her grave.”

²⁹¹ SW, 127. SWE, 920: „Juliet: Is there no pity sitting in the clouds/ That sees into the bottom of my grief? O sweet my mother, cast me not away!/ Delay this marriage for a month, a week; Or if you do not, make the bridal bed/ In that dim monument where Tybalt lies./ Capulet's wife: Takl not to me, for I'll no speak a word./ Do as thou wilt, for I have done with thee.”

Gevattrinnen – – pakt euch – –/Amme: Ich rede nichts unrechtes; – – O, Gott gebe euch einen/ guten Tag – – Darf eins nicht mehr reden?²⁹²

Lady Capulet erscheint so als Marionette ihres Mannes, da sie kein autonomes und unabhängiges Subjekt ist.²⁹³ Nachdem Julia jedoch wirklich gestorben ist, identifiziert sie sich doch stark mit ihrer Tochter, denn deren Tod bedeutet auch den ihrigen für sie: „O Gott, dieser Anblick ist wie eine Todten-Glocke, die/ meinem grauen Alter zu Grabe läutet.“²⁹⁴ Nach Oliver Ford Davies ist dies Shakespeares einziger Versuch, das Verhältnis Vater-Mutter-Tochter darzustellen, aber auch seiner Meinung nach kann bei Shakespeare keine wirkliche Mutterrolle gefunden werden.²⁹⁵

In *Romeo und Julia* ist das Verhältnis zwischen Julia und ihrem Vater vor allem dadurch belastet, dass dieser ihr einen Ehemann auswählt und sie zur Heirat zwingen will. Infolgedessen entfernt sich die Tochter immer mehr von ihrem Vater und wird von ihm zu einem tragischen Ende verurteilt. Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern degeneriert im Laufe der Geschichte immer mehr: Die elterliche Missbilligung bedroht die junge Liebe und bewegt das junge Liebespaar dazu, Pläne gegen den Willen der Eltern zu schmieden.²⁹⁶ Julias Mutter spielt dabei scheinbar eine kleinere Rolle als ihr Mann und hat kein Verhältnis zu ihrer Tochter:²⁹⁷

[...] bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch die Bedeutung Lady Capulets, zugegebenermaßen weniger für Juliet als vielmehr für Capulet. Durch ihre Anwesenheit verhindert Lady Capulet nämlich, dass er aufgrund von Einsamkeit und der Sehnsucht nach einer Partnerin seine Vaterliebe für Juliet zu falscher, inzestuöser Vaterliebe verkehrt, die Juliet in ihrer Entwicklung schaden beziehungsweise behindern könnte.²⁹⁸

²⁹² SW, 125. SWE, 919: „Nurse: God in Heaven bless her!/ You are to blame, my lord, to rate her so./ Capulet: And why, my lady Wisdom? Hold your tongue./ Good Prudence. Smatter with your gossip, go!/ Nurse: May not one speak?/

²⁹³ Vgl. Hatice Karaman, *The mother, who is not one: reflections of motherhood in Shakespeare's Romeo and Juliet, The Tempest, and The Taming of the shrew*, a.a.O., S.42.

²⁹⁴ SW, 170. SWE, 937: „Capulet's wife: O me, this sight of death is as a bell/ That warns my old age to a sepulchre.“

²⁹⁵ Vgl. Oliver Ford Davies, *Shakespeare's father and daughters*, a.a.O., S.42.

²⁹⁶ Vgl. Christiane Molz, *Die Bedeutung der Elternliebe in der Eltern-Kind-Beziehung bei Shakespeare*, Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd.22, Kovač, Hamburg 2013, S.173f.

²⁹⁷ Vgl. a.a.O., S.182.

²⁹⁸ A.a.O.

Insgesamt ist Julias Verhältnis zu ihren Eltern distanziert: Die Eltern tauchen nur ab und zu als Ehepaar auf und scheinen nicht sonderlich besorgt um Julia zu sein. Julia jedoch zeigt keinen Mangel an elterlicher Liebe, sondern für sie ist ihre geringe Präsenz eine Möglichkeit, freier zu sein. Am Anfang stellt sich das Verhältnis zu den Eltern vor allem durch die autoritäre Aussage geprägt dar. Molz bezieht sich auf die Szene, in der Julias Mutter mit ihr über eine mögliche Hochzeit mit Paris spricht.²⁹⁹

Lady Capulet: Diese Heurath ist eben die Sache, wovon ich reden/ wollte. Sagt mir, Tochter Juliette, habt ihr Lust zum/ Heurathen?/ Juliette: Es ist eine Ehre, von der ich mir nicht träumen lasse./ Amme: Eine Ehre? Wenn ich nicht deine leibliche Amme/ wäre, so würd' ich sagen, du habst die Weisheit mit der Milch/ eingesogen./ Lady Capulet: Gut, es ist nun Zeit daran zu denken; es giebt hier in/ Verona jüngere als ihr, und Frauenzimmer von Stand und/ Ansehen, die schon Mütter sind. Bey meiner Ehre, in dem/ Alter worinn ihr noch ein Mädchen seyd, war ich schon/ eure Mutter. Ich will's also kurz machen, und euch sagen,/ daß sich der junge Paris um euch bewirbt³⁰⁰

Julias Mutter fragt ihre Tochter nicht, wen sie heiraten will. Ihre Worte scheinen vielmehr Forderung als Frage zu sein. Die Antwort des Mädchens am Ende zeigt ihre Unterwerfung unter dem elterlichen Willen und gibt der Mutter den Eindruck, dass sie zu einer Hochzeit bereit sei. Dieser Dialog stellt die Distanz und Hierarchie zwischen den Eltern und dem Mädchen dar: Die Eltern haben Paris als Ehemann für Julia jedoch nicht zur Strafe gewählt, sondern weil sie für den Wohlstand der Tochter und der Familie sorgen wollen.

Julia zeigt keine Angst vor ihren Eltern, als sie sich in Romeo verliebt und ihn heiratet. Sie sorgt sich aber wegen der Fehde zwischen ihrer Familie und der Romeos. Viele Interpreten sind der Meinung, dass Julias Mutter nicht an ihrer Tochter interessiert sei und ihr nicht beistehe, anders als die Amme, die

²⁹⁹ Vgl. a.a.O.

³⁰⁰ SW, 31ff. SWE, 882: „Capulet's Wife: Marry, that "marry" is the very theme/ I came to talk of. Tell me, daughter Juliet,/ How stands your disposition to be married?/ Juliet: It is an honour that I dream not of./ Nurse: 'An honour'! Were not I thine only nurse,/ I would say thou hadst suck'd wisdom from thy teat./ Capulet's Wife: Well, think of marriage now. Younger than you,/ Here in Verona, ladies of esteem,/ Are made already mothers: By my count,/ I was your mother much upon these years/ That you are now a maid./ Thus then in brief:/ The valiant Paris seeks you for his love.”

Julia besser als ihre Mutter kennt und sie unterstützt. Christiane Molz bezieht sich hierbei etwa auf die Szene, in der Julias Vater sich über das Mädchen ärgert, da sie eine Hochzeit mit Paris ablehnt, und in der Julias Mutter kein Mitleid mit der Tochter zeigt. Die Frau hat kein Erbarmen mit ihrer Tochter. Ihr Verhalten ist zum Teil jedoch verständlich, weil sie wie auch ihr Mann davon enttäuscht ist, dass ihre Tochter die Hochzeit zunächst zu akzeptieren scheint, später jedoch gegen sie rebelliert.³⁰¹

Juliette: Ist denn hier kein mitleidiges Wesen, in den Wolken/ sizend, das in den Grund meines Schmerzens hinabschaut? – – /O meine liebste Mutter, werft mich nicht hinweg, verschiebt/ diese Heurath nur einen Monat – – nur eine Woche; oder,/ wenn ihr nicht wollt, so macht mein Braut-Bette in das/ düstre Begräbniß, wo Tybalt ligt./ Lady Capulet: Wende dich nicht an mich, ich will kein Wort reden:/ Thu, was du willst, ich habe dir nichts mehr zu sagen.³⁰²

Lady Capulet und ihr Mann legen großen Wert auf die Hochzeit, weil sie nach Tybalts Tod einen positiven Wandel für die ganze Familie bedeuten würde; sie wird also nicht nur für vorteilhaft für Julia gehalten. Denn Paris ist reich und mit dem Prinzen verwandt. Dies macht die Reaktion der Frau verständlicher.³⁰³ Christiane Molz meint: „Lady Capulet fehlt eine enge Beziehung zu ihrer Tochter, was aber nicht durch völlig fehlende Liebe, sondern durch die Umstände bedingt ist“.³⁰⁴ Sie führt weiter aus:

So gibt es für die Familie keine Möglichkeit, die Distanz zu überwinden, was jedoch nicht an der Herzlosigkeit der Eltern liegt, sondern an den Umständen der Fehde. Capulet und seine Frau lieben ihre Tochter Juliet, was an ihrer Reaktion auf Juliets vermeintlichen und tatsächlichen Tod deutlich wird.³⁰⁵

Als die Capulets ihre einzige Tochter und somit auch ihre einzige Erbin verloren haben, verfallen die beide in Verzweiflung und Tränen und fühlen

³⁰¹ Vgl. Christiane Molz, *Die Bedeutung der Elternliebe in der Eltern-Kind-Beziehung bei Shakespeare*, a.a.O., S.183ff.

³⁰² SW, 127. SWE, 920: „Juliet: Is there no pity sitting in the clouds/ That sees into the bottom of my grief?/ O sweet my mother, cast me not away!/ Delay this marriage for a month, a week;/ Or if you do not, make the bridal bed/ In that dim monument where Tybalt lies./ Capulet’s Wife: Talk not to me, for I’ll not speak a word./ Do as thou wilt, for I have done with thee.“

³⁰³ Vgl. Christiane Molz, *Die Bedeutung der Elternliebe in der Eltern-Kind-Beziehung bei Shakespeare*, a.a.O., S.185.

³⁰⁴ A.a.O.

³⁰⁵ A.a.O., S.186.

sich verantwortlich. Das zeigt, dass die Distanz zwischen Julia und ihrer Familie Ergebnis der Fehde ist.³⁰⁶ Romeos Lage scheint identisch mit Julias zu sein. Jedoch ist zusätzlich ein völliger Mangel an Kommunikation zwischen dem Sohn und seinen Eltern zu bemerken.³⁰⁷

Christiane Molz stellt fest, dass einige Kritiker Capulets Beziehung zu Julia als inzestuös interpretiert haben, aber ihrer Meinung nach kann dies nicht der Fall sein: Sein Verhältnis zu Julia ist nämlich zu distanziert. Sie treten im Drama nur selten gemeinsam auf, und der Vater interessiert sich nur der Hochzeit wegen für seine Tochter. Ein inzestuöser Vater würde die eigene Tochter viel aufmerksamer und umfassend kontrollieren wollen. Darüberhinaus erläutert Christiane Molz, dass inzestuöse Väter meist alleinstehend seien und meist keine weibliche Unterstützung hätten, während Capulet eine Frau hat, die ihm durchaus zur Seite steht. Die beiden halten die Familie für das Wichtigste und verhalten sich dementsprechend im Sinne der Familienräson.³⁰⁸

5.4. Das Verhältnis zwischen Vater, Mutter, Sohn und Tochter bei Schiller

In *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel* beschreibt Peter Rolf Janz den Musikanten Miller als Oberhaupt der Familie. Er ist es, der das Geld verdient und Luise und ihre Mutter sind von ihm abhängig. Seine Autorität zeigt sich durch seine Einschränkung der Tochter: Sie kann einen Mann ablehnen, aber sie kann nicht einfach den Mann wählen, den sie liebt. Er hält die Tochter für etwas, das ihm gehört, als für eine Art Besitz.³⁰⁹ Luise verkörpert eine Ware für den Vater, die aber nicht nur ökonomisch wichtig ist, sondern auch sein Selbstwertgefühl bestimmt.³¹⁰ Miller äußert:

³⁰⁶ Vgl. a.a.O.

³⁰⁷ Vgl. a.a.O., S.196.

³⁰⁸ Vgl. a.a.O., S.189.

³⁰⁹ Vgl. Rolf Peter Janz, *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, S.213f. In: *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft*, 1976, S.208-228.

³¹⁰ Vgl. Nina Benkert, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, Ergon-Verlag, Würzburg 2012, S.80.

Das Kind ist des Vaters Arbeit - Halten zu Gnaden - Wer das Kind eine Mähre schilt, schlägt den Vater ans Ohr, und Ohrfeig um Ohrfeig-Das ist so Tax bei uns- Halten zu Gnaden[...] Euer Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein pro memoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus- Halten zu Gnaden.³¹¹

In *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen* stellt Nina Benkert fest, dass Luise sich als Sünderin fühlt, weil sie in der Vorstellung der väterlichen, aber auch der göttlichen Autorität erzogen wurde. Das Mädchen orientiert sich an einer sogenannten doppelten Paternalisierungsfiguration und appelliert sogar an eine transzendente Vaterfigur:³¹²

Ich versteh Ihn, Vater – fühle das Messer, das Er in mein Gewissen stößt; aber es kommt zu spät. – Ich hab keine Andacht mehr, Vater – der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte – ich fürchte – (*Nach einer Pause.*) Doch nein, guter Vater. Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt. – Wenn meine Freude über sein Meisterstück mich ihn selbst übersehen macht, Vater, muß das Gott nicht ergötzen?³¹³

Thomas F. Barry zeigt, dass die meisten männlichen Figuren ein patriarchalisches Verhalten zeigen: Das Thema Vater ist also zentral im Drama. Der christliche Gott, an den Luises Vater glaubt, ist wie ein Stern und übt seine Kontrolle über die Kinder durch Schuldgefühl aus. Eine patriarchalische Kontrolle, die auch den Körper betrifft.³¹⁴ Am Anfang äußert Luise: „O Ich bin eine schwere Sünderin, Vater“.³¹⁵ Allerdings relativiert sie den von ihr verursachten Bruch der Konventionen, indem sie alle Grenzen durch ihre Liebe durch Gott nicht garantiert sieht. Von diesem wird sie sozusagen endlich zum höchsten Stand der Menschenwürde erhoben:

³¹¹ NA 5, 43.

³¹² Vgl. Nina Benkert, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, a.a.O., S.81.

³¹³ NA 5, 12.

³¹⁴ Vgl. Thomas F. Barry, *Love and Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's Kabale und Liebe*, S.24. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989), S. 21–37.

³¹⁵ NA 5, 11.

Auch will ich ihn ja jetzt nicht, mein Vater! Dieser karge Tautropfe Zeit – schon ein Traum von Ferdinand trinkt ihn wollüstig auf. Ich entsag ihm für dieses Leben. Dann, Mutter – dann wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhaßte Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind – Ich bringe nichts mit mir, als meine Unschuld; aber der Vater hat ja so oft gesagt, daß der Schmuck und die prächtigen Titel wohlfeil werden, wenn Gott kommt, und die Herzen im Preise steigen. Ich werde dann reich sein. Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an. Ich werde dann vornehm sein, Mutter – Was hätte er dann noch vor seinem Mädchen voraus?³¹⁶

Mit ihren Gedanken an Selbstmord verursacht Luise einen weiteren Schritt im Depaternalisierungsprozess. Was im Leben nicht verwirklicht werden kann, könnte der Tod schaffen.³¹⁷ Luise erweist sich bereit, die gesellschaftlichen Regeln zu brechen, um ihre Liebe zu verwirklichen, aber die göttliche Ordnung der Gesellschaft hält sie zurück. Thomas Barry betont, dass Vater und Gott eine starke Bedeutung für sie haben. Luise fühlt sich schuldig, weil ihre Liebe die heilige Ordnung der Gesellschaft zerstören könnte.³¹⁸ Sie hat sich von den väterlichen Werten entfernt, kehrt dann aber zu eben diesen zurück: Das paternalistische Modell wird wiederhergestellt.³¹⁹ Luise bittet: „Vater, hier ist deine Tochter wieder – Verzeihung, Vater! – Dein Kind kann ja nicht dafür, daß dieser Traum so schön war, und – – so fürchterlich jetzt das Erwachen – –“³²⁰

Peter Rolf Janz meint, dass Luisens Vater wegen ihrer ökonomischen Abhängigkeit von ihm auch Besitzer ihres Herzens und folglich ihrer Individualität zu sein glaubt. Er übt seine Kontrolle über die Tugend der Tochter aber nicht nur aus ökonomischen und gesellschaftlichen Gründen aus, sondern auch aus väterlicher Liebe. Millers moralischer Rigorismus unterdrückt aber Luisens Individualität.³²¹ Seine Liebe für Luise erweist sich als Herrschaftsgesten. Obwohl er sie liebt, verhält er sich wie die meisten

³¹⁶ NA 5, 13.

³¹⁷ Vgl. Nina Benkert, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, a.a.O., S.83ff.

³¹⁸ Vgl. Thomas F. Barry, *Love and Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's Kabale und Liebe*, S.25f. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989), S. 21–37.

³¹⁹ Vgl. Nina Benkert, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, a.a.O., S.84.

³²⁰ NA 5, 40.

³²¹ Vgl. Rolf Peter Janz, *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, S.223. In: *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft*, 1976, S.208-228.

bürgerlichen Väter dieser Zeit, die ihre Frau und Tochter als einen Besitz sehen.³²² In einem höchst dramatischen Moment sagt er: „Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters-stirb!“.³²³ Miller verhindert so Luises Selbstmord und verursacht den Bruch mit Ferdinand. Das entspricht Millers Besitzanspruch Luise gegenüber, der allerdings auf einem echten Gefühl der Verbundenheit seines Schicksals mit dem seiner Tochter bezieht.³²⁴

Du warst mein Abgott. Höre, Luise, wenn du noch Platz für das Gefühl eines Vaters hast- Du warst mein Alles. Jetzt vertust du nichts mehr von deinem Eigentum. Auch ich hab Alles zu verlieren. Du siehst, mein Haar fängt an grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zu statten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder anlegten-Wirst du mich darum betrügen, Luise? Wirst du dich mit dem Hab und Gut deines Vaters auf und davon machen?³²⁵

Miller lehnt Ferdinand ab, weil er ihn für einen adligen Verführer hält, der Luises Ehre nicht respektiert. Dagegen rechnet Luises Mutter mit einer echten Liebesbeziehung zum Sohn des Präsidenten.³²⁶ Vater Miller sieht die Lage realistischer:

Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Kommerz auch herauskommen? – Nehmen kann er das Mädels nicht – Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer daß Gott erbarm? – Guten Morgen! – Gelt, wenn so ein Musje von sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henker weiß! was als? gelöst hat, schmeckts meinem guten Schlucker freilich, einmal auf süß Wasser zu graben. Gib du Acht! gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest, und vor jedem Blutstropfen Schildwache ständest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mädels Eins hinsetzen und führt sich ab, und das Mädels ist verschimpft auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hats Handwerk verschmeckt, treibts fort. (*Die Faust vor die Stirn*) Jesus Christus!³²⁷

³²² Vgl. Thomas Barry, *Love and the Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's "Kabale und Liebe"*, a.a.O., S.26.

³²³ NA 5, 88.

³²⁴ Vgl. Rolf Peter Janz, *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, a.a.O., S.223.

³²⁵ NA 5, 87.

³²⁶ Vgl. Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, S.71f. In: Grit Dommes, Matthias Luserke-Jaqui (Hgg.), *Schiller-Handbuch Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler 2005, S.65-88.

³²⁷ NA 5, 5f.

Da Miller seine Tochter idealisiert, fürchtet er, dass seine geliebte und engelhafte Tochter eben diese engelhafte Reinheit verlieren könnte. Die Tochter fühlt sich ja auch als Sünderin:³²⁸ „Nein, mein Vater. Ich gehe als Seine große Schuldnerin aus der Welt, und werde in der Ewigkeit mit Wucher bezahlen.“³²⁹

In *Kabale und Liebe* ist das Thema der Vater-Bindung zentral sowohl im Fall von Luise als auch im Fall Ferdinands. Ferdinand stellt sich gegen seinen Vater, weil seine Liebe für Luise unbedingt ist. Er erklärt ganz unabhängig vom Vater zu sein.³³⁰

Keine Übereilung, mein Vater! Wenn Sie sich selbst lieben, keine Gewaltthätigkeit – Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Vater noch nie gehört worden ist – Dringen Sie nicht bis in diese.³³¹

Ferdinand macht später diese Unabhängigkeit ihrer Liebe auch Luise gegenüber stark:

Du Luise und Ich und die Liebe!- Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel? oder brauchst du noch etwas Viertes dazu?³³²

Luise fehlt aber das „vierte“ Element: Das depaternale Gefühl führt zu Ferdinand, dagegen drängen sie die Vaterliebe und der Glauben wieder dem väterlichen Bereich. Das verursacht einen (De-) Paternalisierungskonflikt.³³³

Luise bleibt der pietistisch sanktionierten Bindung zum Vater treu, während Ferdinand dem feudalistischen Verfügungsdenken verhaftet bleibt.³³⁴

Der Präsident ist bereit, alles zu tun, um seine Macht zu festigen. Er will seine Sicherheit und sein Ansehen bewahren. Das Verhältnis zwischen dem

³²⁸ Vgl. Helmut Scheuer, *Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts*, S.24f. In: *Der Deutschunterricht*, H.1, 1994, S.18-31.

³²⁹ NA 5, 87.

³³⁰ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen*, Sachsen 1949, S.116.

³³¹ NA 5, 44.

³³² NA 5, 56.

³³³ Vgl. Nina Benkert, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, a.a.O., S.79.

³³⁴ Vgl. Dieter Liewerscheidt, *Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers »Kabale und Liebe«*, S.5. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2014, S.176-188.

Präsidenten und Ferdinand erweist sich als heftig und stürmisch. Es prallen hier verschiedene Generationen aufeinander, insbesondere da Ferdinand subjektiver und idealistischer als der Vater ist. Beide sind aber eher narzisstische selbstbezogene Charaktere. Ferdinand geht gegen den Vater vor, um Freiheit zu erlangen.³³⁵ Der Präsident ist sogar fähig, den eigenen Sohn zu betrügen. Ferdinand denkt, dass die Geschichte seines Vaters der Wahrheit entspricht und glaubt nicht an Luises Liebe, ist also doch noch beeindruckbar von der hierarchischen Erziehung seines Vaters.³³⁶

Die Vater-Tochter Beziehung, die nie wirklich erschüttert wird, bleibt im Bereich des Privaten, dagegen wird die Vater-Sohn Beziehung vom Liebesgebot und Liebesverbot des Vaters zerrüttet. Zuletzt bittet der Vater den Sohn aber doch noch um die finale Vergebung, was ihn wieder menschlich macht: Die Vater-Sohn-Beziehung wird im Augenblick des Todes wiederhergestellt.³³⁷ In der letzten Szene entwickelt sich dies folgendermaßen:

Präsident: (*in der schrecklichsten Qual vor ihm niederfallend*). Geschöpf und Schöpfer verlassen mich – Soll kein Blick mehr zu meiner letzten Erquickung fallen?/ Ferdinand: (*reicht ihm seine sterbende Hand*)./ Präsident: (*steht schnell auf*). Er vergab mir! (*Zu den Andern*.) Jetzt euer Gefangener! (*Er geht ab, Gerichtsdiener folgen ihm, der Vorhang fällt*).³³⁸

Insgesamt lässt sich das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern und die Art ihrer Liebe zueinander in Schillers Drama also als äußerst komplex beschreiben. Noch stärker als im Verhältnis Ferdinands zu seinem Vater und in ihrer finalen Versöhnung lässt sich dies an Luises Bindung an den Vater erkennen, das vielleicht sogar eine religiös verklärte Bedeutung hat, wie überhaupt ihre ganze Weltblick sozusagen eine transzendente Beziehung. Sie bezieht sich auf den „himmlischen“ Vater:³³⁹ „Er wird nicht wissen, daß

³³⁵ Vgl. Fritz Martini, *Schillers Kabale und Liebe*, S.24ff. In: *Der Deutschunterricht*, H.4, 1952, S.21-39.

³³⁶ Vgl. a.a.O., S.34.

³³⁷ Vgl. Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, a.a.O., S.78.

³³⁸ NA 5, 107.

³³⁹ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, S. 96f. In: *Goethe-Jahrbuch* 17, 1955, S.92-102.

Ferdinand mein ist, mir geschaffen, mir zur Freude vom Vater der Liebenden.“³⁴⁰

Hier ist eine fast pathetische Kontierung der Vaterfigur erkennbar. Auch der Präsident darf nicht nur als der intrigante Verbrecher gesehen werden, zumindest dort nicht, wo sein Verhalten Ausdruck seiner Liebe zum Sohn ist.³⁴¹ Walter Müller-Seidel meint:

Wenn er erklärt, daß er seinem Sohn zuliebe mit seinem Gewissen und dem Himmel zerfallen sei, so ist das nicht einfach Intrige und Heuchelei. In solchen Bindungen lebt etwas von der ewigen Ordnung im Hier und Jetzt.³⁴²

Die Vaterfigur ist also gleichsam metaphorisch unterfangen und, so hat das auch ein Kolorit göttlicher Sanktion. Wo diese Vater-Sohn Bindung zerstört werden konnte, geht es um Frevel und Schuld. Luise meint:

Ich seh in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe – dein Vater – mein Nichts. Erschrickt, und läßt plötzlich seine Hanf fahren. Ferdinand! ein Dolch über dir und mir! – Man trennt uns!³⁴³

Als Ferdinand die Flucht mit Luise organisieren will, entscheidet sie sich jedoch dafür, nicht mitzukommen, weil sie ihren Vater nicht verlassen will. Ihre Bindung und Liebe zum Vater werden für Luise zu einem Hindernis.³⁴⁴

Luise: *sehr ernsthaft*. So schweig und verlaß mich – Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat, als diese einzige Tochter – der morgen sechzig alt wird – der der Rache des Präsidenten gewißist.[...].³⁴⁵

Ferdinand sieht das pragmatischer. Er entgegnet:

Ferdinand: *fällt rasch ein*. Der uns begleiten wird. Darum keinen Einwurf mehr, Liebe. Ich gehe, mache meine Kostbarkeiten zu Geld, erhebe Summen auf meinen Vater. Es ist erlaubt,

³⁴⁰ NA 5, 12.

³⁴¹ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.97.

³⁴² A.a.O.

³⁴³ NA 5, 14.

³⁴⁴ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.97.

³⁴⁵ NA 5, 57f.

einen Räuber zu plündern, und sind seine Schätze nicht Blutgeld des Vaterlands? – Schlag ein Uhr um Mitternacht wird ein Wagen hier anfahren. Ihr werft euch hinein. Wir fliehen.³⁴⁶

Die Beseitigung der Standesunterschiede ist also nur unter der Bedingung eines Frevels möglich, der im Bruch der Vaterbindung versteht. Es wird also eigentlich nur eine Ordnung anerkannt: Vom Vater her und zum Vater hin. Luises Pflicht ist es, zu bleiben und zu dulden. Dagegen ist Ferdinand zum Frevel an seinem Vater und seiner Welt gegenüber bereit. Für Luise ist der Bruch der Vaterbindung gleichzusetzen mit dem Bruch eines Eides, also eine Selbstverpflichtung.³⁴⁷

6. Das Tragische in den beiden Dramen

6.1. Die Dramenkonstruktion bei Shakespeare

Shakespeares *Romeo und Julia* hat eine lange Vorgeschichte. Als ursprüngliche Version kann diejenige von Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, gelten, in der die zwei Liebenden Mariotto und Ganozza die Hauptfiguren sind. Ihre tragische Geschichte ähnelt der von Romeo und Julia, auch wenn sie nicht identisch ist. Dann ist Da Portos *Hystoria novellamente ritrovata di due nobili amanti* relevant. Diese Version spielt im 14. Jahrhundert in Verona und handelt von den Familien Montagues und Capulets, die auch in Dantes *Göttlicher Komödie* erwähnt werden. Die Namen Romeo und Julia kommen schon in dieser Version von Da Porto vor. Auch andere Versionen des Stoffes, wie die von Matteo Bandello und Pierre Boaistuau existieren: Alle führen sich aber zu zwei englischen Werken zurück, und zwar Arthur Brooks *The Tragickall Historye of Romeus und Juliet* und William Painters *Palace of Pleasure*. Shakespeare kennt diese letzten beiden Werke, stützt sich jedoch vor allem auf Brooks Version.³⁴⁸

³⁴⁶ A.a.O.

³⁴⁷ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, a.a.O., S.98ff.

³⁴⁸ Vgl. Shaul Bassi, *New Directions: The Names of the Rose: Romeo and Juliet in Italy*, S.178ff. In: Julia Reinhard Lupton (Hg.), *Romeo and Juliet. A critical reader*, Bloomsbury, London 2016, S. 177-196.

Es wird vermutet, dass Shakespeares Arbeit an *Romeo und Julia* und dessen Uraufführung zwischen dem 22. Juli 1596 und dem 14. April 1597 stattfinden.³⁴⁹ Das Drama besteht insgesamt aus fünf Aufzügen und 24 Szenen, die ersten Akte werden durch Sonettprologe eingeführt.³⁵⁰

Shakespeare beachtet die aristotelische Einheit, jene von Ort, Zeit und Handlung in *Romeo und Julia* nicht. Eines der wichtigsten Merkmale des Werks ist die zeitliche Organisation der Handlung, die detaillierter ist, als in anderen shakespeareschen Werken. Die Handlung soll im Juli stattfinden. Sie beginnt am Sonntagmorgen und endet bei Tagesanbruch am folgenden Donnerstag.³⁵¹

Frauke Frausing Vossage nach stellt der dritte Akt nach aristotelischer Konzeption einen kritischen Punkt des Stücks dar, die Peripetie, die durch den Tod von Mercutio und Tybalt markiert ist. Diese Ereignisse stellen zusammen mit Romeos Exil einen Höhepunkt der Familienfehde dar. Das Geschehen leitet das folgende tragische Ende ein. Die steigende Handlung erreicht ihren Höhepunkt aber am Ende des dritten Aufzugs und ist durch die Liebe der Jugendlichen bestimmt. Die Hochzeit von Romeo und Julia und die folgende Nacht, die die einzige zusammenverbrachte ist, stehen für den Höhepunkt ihrer Liebe. Im vierten Akt findet sich aber noch ein anderer Höhepunkt der Handlung: die Vorbereitungen von Julias Hochzeit mit Paris und ihre Einnahme des Schlaftrunks. Die fallende Handlung gipfelt dann im Tod der Liebenden: Verzweiflung kennzeichnet den letzten Aufzug, in dem Romeo und Julia sich in den Tod folgen.³⁵²

Romeos und Julias unglückliche Liebe alleine reicht nicht aus, um das Werk der Gattung Tragödie zuzuordnen, denn solche Hindernisse können auch in der Komödie gefunden werden. Nach dem Ende des ersten Teils wäre auch noch ein glückliches Ende möglich. Catherine Belsey zufolge werden in den Schulen zur shakespearescher Zeit die lateinischen Komödien gelehrt, in denen es um unglückliche und verhinderte Liebe geht. In diesen Komödien findet man normalerweise einen Helfer der Liebenden, der oft ein Diener ist,

³⁴⁹ Vgl. William Shakespeare, René Weiss (Hg.), *Romeo and Juliet*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London 2012, S.34.

³⁵⁰ Vgl. Frauke Frausing Vossage, *Erläuterungen zu William Shakespeare, Romeo und Julia*, Bange, Hollfeld 2002, S.44f.

³⁵¹ Vgl. William Shakespeare, René Weiss (Hg.), *Romeo and Juliet*, a.a.O., S.24f.

³⁵² Vgl. Ebd., S.45ff.

und auch einen satirischen Kommentar der damaligen Gesellschaft. Auf dieser Basis entwickelt sich, wie Catherine Belsey erklärt, die sogenannte „Commedia dell’arte“ in Italien, die sich dann in Europa verbreitet. Sie beinhaltet feste Figuren, die sich spezifischen Rollen zuordnen lassen.

Einige meinen, dass *Romeo und Julia* auch ein glückliches Ende hätte haben können: Der tragische Schluss wird allein durch Zufall verursacht, da der Brief von Bruder Lorenz Romeo nicht rechtzeitig erreicht. All dies lässt die Aussage zu, dass diese zufälligen Elemente typischer für eine Komödie als für eine Tragödie sind. Aus diesem Grund ist auch ein Vergleich mit *Sommernachtstraum* möglich, in dem die unglückliche Liebesgeschichte von Shakespeare sich auf Ovidios *Metamorphosen* bezieht.

Die zwei Gattungen unterscheiden sich aber durch einige Charakteristika: Erstens erlaubt die Komödie nicht dieselbe emotionale Betroffenheit der Zuschauer, dagegen berührt die Tragödie das Publikum tiefer. Darüberhinaus besteht der zweite Teil von *Romeo und Julia* aus tragischen und unglücklichen Ereignissen, die zum Tod der zwei Liebenden führen und die Einordnung des Stücks als Tragödie möglich machen.³⁵³

6.2. Die Dramenkonstruktion bei Schiller

Schillers *Kabale und Liebe* geht im Januar 1784 bei Schwan in Mannheim in den Druck und die Erstaufführung findet am 15. April 1784 in Frankfurt am Main statt. Schiller selbst spricht von einem bürgerlichen Trauerspiel, da das Werk zugleich komische und tragische Elemente enthält.³⁵⁴ Der ursprüngliche Titel *Luise Millerin* wird später von Iffland in *Kabale und Liebe* verändert.³⁵⁵ Zum Titel des Werks wird gemeint:

³⁵³ Vgl. Catherine Belsey, *Romeo and Juliet. Language and Writing*, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014, S.49ff.

³⁵⁴ Vgl. Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, S.65. In: Grit Dommes, Matthias Luserke-Jaqui (Hgg.), *Schiller-Handbuch Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler 2005, S.65-88.

³⁵⁵ Vgl. Dieter Liewerscheidt, *Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers »Kabale und Liebe«*, S.184f. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2014, S.176-188.

Nimmt man Titel und Untertitel hinzu, so ist die Handlung des Stückes bereits umrissen: Verhältnisse zwischen Intrige und Ränkespiel, Zuneigung und Gefühl, Verhältnisse, die, zumindest im Hinblick auf die bürgerlichen Protagonisten, tragisch, enden.³⁵⁶

Peter André-Alt beschreibt, dass sich die symmetrische Form von *Kabale und Liebe* von Schillers früheren Werke unterscheidet. Schiller folgt jetzt den aristotelischen Einheiten und verzichtet auf die Darstellung von Nebenereignissen.³⁵⁷ Die Einheit von Zeit, Ort und Handlung wird in *Kabale und Liebe* präzise eingehalten: Das Drama beginnt am Morgen und endet am Abend desselben Tages, dauert also genau einen Tag lang.³⁵⁸ Die Handlung findet an einem Fürstenhof statt, der von damaligen Zeitgenossen möglicherweise als Hof Herzogs Karl Eugen erkannt werden konnte.³⁵⁹ Peter André Alt meint:

Die Handlung trägt sich, variierend, in der Stube der Familie Miller, dem weitläufigen Saal des Präsidenten und den Gemächern der Lady Milford zu, wobei Szenen im bürgerlichen Milieu zumeist unmittelbar durch Bilder der Hofwelt abgelöst werden. Mit Ausnahmen des Schlußaufzugs findet jeweils in der Mitte des Akts ein Ortwechsel statt, was für Auflockerung sorgt, ohne dass er zur Störung des ausgewogenen Baus kommt.³⁶⁰

Die Figuren werden sogleich am Anfang eingeführt:³⁶¹ Am Hof der Präsident von Walter mit seinem Sohn Ferdinand, sowie der Hofmarschall von Kalb, Lady Milford mit ihrer Kammerjungfer und Wurm, der Sekretär des Präsidenten. In der bürgerlichen Welt angesiedelt sich der Musikant Miller, seine Frau und seine Tochter Luise. Die Figuren repräsentieren die Stände, aus denen sie stammen, und ihre Namen beschreiben, wie im Fall von Wurm, auch ihre Neigung und ihren Charakter. Darüberhinaus ist der Wohnort der Figuren ein Zeichen für ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit.³⁶²

³⁵⁶ Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, a.a.O., S.69.

³⁵⁷ Vgl. Peter-André Alt, *Schiller: Leben-Werk-Zeit*, C. H. Beck Verlag, München 2000, S.355.

³⁵⁸ Vgl. Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, a.a.O., S.69.

³⁵⁹ Vgl. Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, a.a.O., S.69.

³⁶⁰ Peter-André Alt, *Schiller: Leben-Werk-Zeit*, a.a.O., S.355.

³⁶¹ Vgl. Peter Pfützner, *Kabale und Liebe*, Beyer Verlag, Hollfeld, 2001, S.52f.

³⁶² Vgl. a.a.O, S.69.

Schon anfangs erfährt man auch, worum es in Drama geht, nämlich um die Liebe zwischen Ferdinand und Luise und den Einspruch der Eltern gegen diese Liebe, woraus sich die Exposition zusammensetzt. Dann beginnt die steigende Handlung, in der der Präsident die Heirat zwischen seinem Sohn und Lady Milford plant, gegen die Ferdinand sich jedoch vehement stellt. Der Höhepunkt wird eingeleitet durch Ferdinands Absicht, Luise dazu zu bewegen, mit ihm zu fliehen und sich damit über die gesellschaftlichen Grenzen hinweg zu setzen, womit sie jedoch nicht einverstanden ist. Darauf folgt die Peripetie des Werks: Wurms und des Präsidenten Plan, Luise und Ferdinand durch einen falschen Brief zu trennen. Dies führt zur fallenden Handlung, in der Ferdinand an Luises Liebe zweifelt und die Wahrheit für eine Lüge hält. Das sich anschließende retardierende Moment, in dem Miller mit der Tochter das Land verlassen will, scheitert. Stattdessen kommt es zur Katastrophe, denn Luise wird von Ferdinand getötet und dieser wiederum begeht Suizid.³⁶³ Peter-André Alt schreibt:

Die temperierte Ordnung, welche die Struktur des Trauerspiels kennzeichnet, besitzt freilich im szenischen Geschehen ihr Widerlager: der entspannten Harmonie der Form kontrastiert die von sozialen Zerreißkräften geprägte, sich durch Gewalt, Betrug und Intrige ausbildende Handlung. Ihren angemessenen Ausdruck findet diese Dissonanz in Ferdinands wütendem Angriff auf die Violine Millers, deren Seiten er, als ihm Luise ihren Entschluss zur Entsagung verkündet, erregt zerreißt, ehe er sie auf dem Boden „zerschmettert“. Hinter dem Glas des Hofes und der intimen Harmonie der bürgerlichen Familie lauern gleichermaßen die Abgründe des Hasses.³⁶⁴

6.3. Der Zufall oder Mangel an Vertrauen?

Die Bedeutung des Zufalls oder einer hypothetischen Schuld ist in der Tragödie ein zentrales Thema. Insbesondere tritt aber bei Shakespeare in dem Vordergrund der Mangel an Kommunikation und das daraus resultierende Nichtwissen der Figuren. Zum Beispiel weiß Mercutio nicht, dass Romeo sich in Julia verliebt hat; Tybalt weiß nicht, dass Julia Romeo geheiratet hat und infolgedessen versteht Mercutio nicht, warum Romeo auf Tybalts

³⁶³ Vgl. Peter Pfützner, *Kabale und Liebe*, a.a.O., S.52.

³⁶⁴ Peter-André Alt, *Schiller: Leben-Werk-Zeit*, a.a.O., S.356.

Herausforderung reagiert. Paris und Julias Vater wissen nicht, dass das Mädchen schon verheiratet ist. Julias Familie, die Amme, Paris und leider auch Romeo wissen nicht, dass Julia nicht wirklich gestorben ist. Daneben werden der Plan von Bruder Lorenz, die Pestepidemie und die Zeit als entscheidende Faktoren gesehen, die den Rahmen der Tragödie schaffen.

Einige Interpreten geben den zwei Liebenden wegen ihrer überschwänglichen Leidenschaft die Schuld, hingegen halten andere den Zufall für verantwortlich. Die letzteren beziehen sich vor allem noch auf den mittelalterlichen Glauben an den Zufall. Er wird im Mittelalter als ein sich drehendes Rad dargestellt, dessen Willkür die Menschen ausgeliefert sind.³⁶⁵

Benedetto Croce stellt fest, dass die unglücklichen und tragischen Ereignisse, die in *Romeo und Julia* aufeinander folgen, durch Zufall geschehen. Croce bezieht sich vor allem auf Bruder Lorenz, der die Macht des Zufalles erkennt und zugibt, nichts gegen sie ausrichten zu können.³⁶⁶

Zufall und Schicksal markieren traditionell die Tragödien. Beide Begriffe haben für Shakespeares Zeit eine besondere Bedeutung für den Autor und sein Publikum haben, können aber auch theologisch in der Perspektive der göttlichen Vorsehung gesehen werden.

Was den spezifischen Fall von Romeo und Julia betrifft, so sind sie schon am Anfang ihres Lebens zu einem tragischen Schicksal verurteilt, das sich zusammen mit dem Zufall gegen die Liebenden wendet. Shakespeare lässt seine Figuren glauben, dass alles, was in ihrem Leben passiert, das Ergebnis einer kosmischen Kraft ist, die sie nicht kontrollieren können. In *Romeo und Julia* zeigen sich oft Hinweise auf das Schicksal oder den Zufall.³⁶⁷ Romeo beschreibt sich selbst nach dem Tod von Mercutio und Tybalt wie folgt: „Romeo: O! Ich unglückseliger Ball des Glücks – –“³⁶⁸. Auch Julia drückt ihre Verzweiflung über das Schicksal aus:

Juliette: O Glück, Glück, alle Leute nennen dich unbeständig; wenn/ du unbeständig bist, was thust du mit dem, dessen Treue/ du kennen solltest? Doch, sey immerhin unbeständig, denn/

³⁶⁵ Vgl. Romana Rutelli, Shakespeare William, *Romeo e Giulietta*, Marsilio, Venezia 1998, S.12ff.

³⁶⁶ Vgl. Benedetto Croce, *Shakespeare*, Nuova ed. Bari: G. Laterza, 1925, S.52ff.

³⁶⁷ Vgl. a.a.O., S.9.

³⁶⁸ SW, 93. SWE, 907: „Romeo: O, I am fortune’s fool!“

so hab ich Hoffnung, daß du ihn nicht lange behalten,/ sondern mir bald zurückschicken wirst.³⁶⁹

Als Bruder Lorenz entdeckt, dass Bruder Johann Romeo den Brief nicht gegeben hat, sagt er:

Das ist ein unglücklicher Zufall! Bey meinem/ Ordens-Gelübd, der Brief enthielt Sachen von der grössesten/ Wichtigkeit, und diese Versäumung kan böse Folgen haben./ Bruder Johann, geh, schaff mir ein Brech-Eisen und/ bring mirs in meine Celle.³⁷⁰

Am Anfang des Dramas erweisen sich vielfältige negative Vorwarnungen, die ein unglückliches Ende voraussehen lassen. Der Zufall und das Schicksal scheinen infolgedessen gegen die Liebenden zu sein. Kurz dürfen Romeo und Julia das Glück kennenlernen, aber bald wird es ihnen entrissen, und sie erleben seine dramatische Zerstörung. Es wird betont, dass der Zufall eine Rolle im Stuck oft spielt: Wenn Romeo beispielsweise rechtzeitig den Brief bekommen hätte, hätte er erfahren, dass Julias Tod nur vorgetäuscht war und somit wäre die Katastrophe nicht geschehen.³⁷¹

Zur Bosheit des Schicksals, einem typischen Thema des Mittelalters, meint Howard Baker:

Tragedy in the Middle Ages was the story of a great person's attainment of a special eminence, his brief and precarious triumph, and his fall. Such a story naturally took on a definite shape: its first part accounted for the ascent of the pyramid of worldly success, its second part viewed the man on the very top, and its final part ushered him down the inevitable other side: the story recapitulated in form the image of man's rise and fall upon the Wheel of Fortune.³⁷²

³⁶⁹ SW, 119. SWE, 917: „Juliet: (pulling up the ladder and weeping) O fortune, fortune/, all men call thee fickle./ If thou art fickle, what dost thou with him/ That is renowned for faith? Be fickle, fortune./ For then I hope thou wilt not keep him long./ But send him back.“

³⁷⁰ SW, 157. SWE, 932: „Friar Laurence: Unhappy fortune! By my brotherhood,/ The letter was not nice, but full of charge./ Of der import, and the neglecting it/ May do much danger. Friar John, go hence./ Get me an iron crow, and bring it straight/ Unto my cell.“

³⁷¹ Vgl. William Shakespeare, *The works of Shakespeare. Romeo and Juliet*, Cambridge University Press, Cambridge 1971, S.17.

³⁷² Howard Baker, *Introduction to Tragedy*, Louisiana Universität, 1939, S.155.

Im Falle von *Kabale und Liebe* wird Ferdinand für den entscheidenden Auslöser des tragischen Endes gehalten, wie es Ulrike Prokop in ihrer Studie darstellt. Das heroische männliche Prinzip wird von Ferdinand verkörpert und die Geliebte wird zum Opfer des Helden: Im Mittelpunkt steht das grandiose Ich des Helden. So wird das Thema Frauenmord zentral: Luise wird von Ferdinand, dem eigenen Geliebten, vergiftet. Ein komisches Element hingegen stellt die Limonade dar, in die Ferdinand das Gift gibt. Ulrike Prokop fragt sich, warum er dafür nicht den Wein, sondern die Limonade wählt: Während Wein für das Männliche steht, ist die Limonade normalerweise ein Getränk für Kinder. Die Limonade verdeutlicht so vielleicht, dass sie eine infantile und keine erwachsene Beziehung haben, bzw. Ferdinand Luise als kindliche, ihm unterlegende Frau betrachtet. Luise erscheint ihm als ein harmloses Kind, das die Auseinandersetzung zwischen ihrem Geliebten und dem Tugendkanon der Gesellschaft nicht aushalten kann³⁷³

Nach Graham, Schaer, Wanner und Binder besteht der Grund für das tragische Ende im Standesunterschied der Liebenden. Malsch und Müller-Seidels Ansicht nach sind die Gefährdung der Vaterbindung und der Zerfall der christlichen Ordnung dafür ursächlich. Beck meint hingegen, dass der Mangel an Vertrauen die Katastrophe verursacht hat. Wilkinson und Willoughby halten die bürgerliche Befangenheit für verantwortlich.

Karen Beyer stellt fest, dass die Intrige, die zu dem tragischen Ende führt, ihr Ziel erreicht, weil Ferdinand Luise schon im Vornherein nicht vertraut. Die Liebe zwischen ihnen wird als konfliktträchtig und widersprüchlich beschrieben: Sie hätte auf jeden Fall tragisch geendet. Der Autorin nach stellen die zwei Liebenden ihre eigenen Stände dar und leben in einer anderen Wirklichkeit, als die ihrer Väter.³⁷⁴ Andreas Huysen steigert das Potential der Klassenproblematik:

³⁷³ Vgl. Ulrike Prokop, *Gift in der Limonade- zu Schillers Kabale und Liebe*, S.196f. in: Astrid Lange-Kirchheim (Hg.), *Friedrich Schiller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016.

³⁷⁴ Vgl. Karen Beyer, *"Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held: zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers*, M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, Stuttgart 1993, S.198ff.

Der Klassengegensatz wird nicht wie herkömmlich anhand einer unstandesgemäßen Liebesbeziehung entwickelt, bei der Verführung und direkte Gewalt eine entscheidende Rolle spielen. Er wird vielmehr an der inneren Unvereinbarkeit von aristokratischem und bürgerlichem Lebenszusammenhang nachgewiesen, die sich gerade dort durchsetzt, wo die Chance ihrer Aufhebbarkeit aufscheint: in der Liebe zwischen dem adligen Mann und der bürgerlichen Frau. Die Unbedingtheit der Liebe selbst ist bei Ferdinand und Luise in jeweils unterschiedlicher Weise gesellschaftlich vermittelt und führt unausweichlich zur Katastrophe.³⁷⁵

Karen Beyer zufolge erwacht Ferdinands Eifersucht und endet schließlich in Misstrauen: Er hält jetzt alles, was Luise sagt, für Lüge und Intrige.³⁷⁶ Beyer meint:

Wenn die tugendhafte Frau, der sich der Mann ohne Furcht vollständig anvertrauen kann, nicht mehr eindeutig auszumachen ist, [...] oder als vermeintliche Hetären entpuppen, so hat das die totale Verunsicherung des männlichen Subjektes zur Folge.[...] So hat Ferdinand mit dem Verlust seines „Spiegels“ gleichsam das Universum, seine gesamte Orientierung verloren. Durch die Zweifel an Luises Liebe ist seine ganze Persönlichkeit aus den Fugen: Wo das männliche Subjekt sich nicht spiegeln kann, zerfällt es, denn es bedarf zu seiner Konstituierung eines Gegenübers – und zwar nicht irgendeines, sondern einer Frau!³⁷⁷

Die Enttäuschung kann von Ferdinand Besitz ergreifen, weil er in seinen subjektiven Gedanken, Bedürfnissen und Ängsten so tief verwurzelt ist, dass er seine Lage nicht mehr kritisch analysieren kann. Er rächt sich an Luise, da sie sein Leben zerstört hat und er wegen ihr verloren ist; denn er ist überzeugt, dass er von Luise betrogen worden ist.³⁷⁸

Joachim Müllers Meinung nach spielt das „Herz“ eine bedeutende Rolle im Drama. Er stützt seine Argumentation auf die Spannung zwischen Kopf und Herz: Ersterer wird normalerweise mit der Vernunft verbunden, letzteres mit dem Innersten und Wahrsten. Das Herz steht für das tiefste Lebenselement.³⁷⁹

Der Autor resümiert zum tragischen Ende von Luise und Ferdinand:

³⁷⁵ Andreas Huyssen, *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, München 1980, S.211.

³⁷⁶ Vgl. Karen Beyer, *„Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held: zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers*, a.a.O., S.314.

³⁷⁷ A.a.O., S.316.

³⁷⁸ Vgl. a.a.O., S.317ff.

³⁷⁹ Vgl. Joachim Müller, *Das Edle in der Freiheit: Schillerstudien*, Koehler & Amelang, Leipzig 1959, S.98.

So führt in erster Linie dieser Tragödie Luises dazu, dass Herzenswelt im Grund nur jenseits des irdischen Lebens möglich ist, dass erst im Tode die reine Liebe offenbar wird. Im Kampf gegen Hofwelt und Bürgerwelt und im Zwang ihrer eigenen Bedingtheit unterliegen die Liebenden (Ferdinand in seinem allzu schnellen Zweifel und in seiner Vermessenheit, dem göttlichen Richter die Rache aus der Hand nehmen zu wollen – Luise in ihrem ängstlichen Zögern vor dem entscheidenden Einsatz). Nur einen Augenblick konnten die Liebenden die Herzenswelt inmitten der irdischen Wirklichkeit errichten, nämlich nur, solange ihr Wesenseinklang innerlich und äußerlich ungestört währte.³⁸⁰

7. Schlussbemerkungen

Die komparatistische Gegenüberstellung von Shakespeares *Romeo und Julia* und Schillers *Kabale und Liebe* zeigt, dass trotz des historischen Abstands beider Dramen fundamentale Ähnlichkeiten, aber auch der veränderten Bewusstseinslage geschuldet, wesentliche Unterschiede erkennbar sind. Was das in der Literatur aller Zeiten und Kulturen immer schon bedeutsame Thema der Liebe betrifft, erweist sich Shakespeare als sozusagen zeitloser Meister der Psychologie, weil er zunächst die sozusagen elementaren Dynamiken des Sich-Verliebens und der Liebe zu verstehen und auch darzustellen versucht. Die beiden Liebenden werden als in der „Unschuld“ und Unmittelbarkeit ihrer Liebe-, geschildert, einer Liebe, die wie eine „entwaffnende“ Naturkraft wirkt und alles andere vergessen lässt. Romeo war zwar vor der Begegnung mit Julia bereits einmal unsterblich in Rosaline verliebt, als er aber auf Julia trifft, beginnt für ihn das Leben sozusagen noch einmal von vorn, beinahe so, als hätte Shakespeare das später von Goethe so betonte Prinzip der „Steigerung“ der von den Subjekten erlebbaren Intensität von Beziehung schon vorweggenommen. Ihre Liebesgeschichte ist aber dennoch zu einem tragischen Ende verurteilt, weil sie gleichsam von ihrer Umwelt eingeholt werden, von der alten Fehde zwischen ihren Familien. Die Gesellschaft spielt hier aus diesem Grund zwar eine durchaus entscheidende Rolle, aber es geht nicht um Standesunterschiede, da sämtliche Figuren

³⁸⁰ A.a.O., S.107.

derselben adligen Schicht angehören und durch deren Standesethos bedingt, vor allem um das innersystemische Prestige, das auch ökonomische Machtinteressen als starken Antrieb beinhaltet, streiten. Die authentische Welt der zwischenmenschlichen Primärbeziehungen, der zwischen Eltern und Kindern und der zwischen jungen Liebenden geht sozusagen an diesen Klippen der merkantilen Nobilität zugrunde.

Die Zwänge der inzwischen versteinerten Ordnung und einer konventionell in Adel und eben erst aufsteigendes Bürgertum gespaltenen Gesellschaft steht dagegen in Schillers *Kabale und Liebe* im Mittelpunkt und provoziert auch das psychologische Drama zwischen einem Sohn adeliger Herkunft, der den Schatten seiner Erziehung trotz allem Sturm und Drang und trotz allem Aufbegehren gegen den Vater nicht abwerfen kann, und einer bürgerlichen Tochter, die trotz ihrer in dieser Hinsicht wohl recht mangelhaften Erziehung das Credo von Gleichheit und Freiheit aller Menschen wirklich innerlich verstanden hat, eben an diesem Glauben an die überwindende Kraft der Liebe am Misstrauen ihres Geliebten scheitert. Die Liebe zwischen Ferdinand und Luise trägt so zwar dieselben Zeichen der ursprünglichen Unschuld einer tiefen Leidenschaft; diese scheint aber weitaus konditionierter durch die gesellschaftlichen Umstände, die auch das Bewusstsein der Beteiligten affiziert und unbarmherzige Machtdynamiken in Gang setzt. Im Liebesverzicht der Lady Milford hingegen legt Schiller vielleicht einen Hoffnungsschimmer in Bezug auf die Möglichkeit der Versöhnung von Liebe und Ethik, wie es sich ja auch in Luisens Bereitschaft niederschlägt, zur Rettung ihrer Eltern auf Ferdinand zu verzichten.

Das deutsche Interesse an Shakespeare spiegelt sich in vielen literarischen Werken wider und es zeigt sich etwa bei Schiller. Friedrich Schiller kommt mit Shakespeare in der Hohen Karlsschule durch Professors Abel in Kontakt, da dieser Shakespeare studiert hat und nun seine Studenten dafür begeistert. So lassen sich einige Hinweise auf Shakespeares Werke in Schillers Schriften finden, wie zum Beispiel in *Die Räuber* oder *Fiesko*, in denen schon einige Parallelen zwischen den Figuren bemerkt werden können.

Obwohl Shakespeares Einfluss auf Schiller deutlich ist, lassen sich dennoch grundlegende Unterschiede erkennen. Shakespeares Epoche ist die elisabethanische Ära: eine Zeit von Prosperität und Veränderungen in verschiedenen Bereichen der englischen Gesellschaft. Schillers Zeitalter ist hingegen gezeichnet von den vorherigen Kriegen und Revolutionen, von Elend und Entvölkerung. Langsam verändert sich jedoch diese unglückliche Lage und eine Entwicklung im gesellschaftlichen und kulturellen Bereich der Gesellschaft wird erkennbar.

Zu Schillerszeit beginnt man sich mit dem Verhältnis und dem sozialen Gleichgewicht zwischen Männern und Frauen zu beschäftigen. Die Frauen beginnen ihre Rolle neu zu definieren, eine totale Emanzipation bleibt jedoch aus. Dies zeigt sich in *Kabale und Liebe* besonders deutlich. Parallel ist die Problematik einer patriarchalischen Gesellschaft. In *Romeo und Julia* versuchen die Liebenden dagegen zu kämpfen, werden aber schlussendlich von derselben besiegt: Nur wer die patriarchalische Kontrolle respektiert, wird geschützt. Dagegen werden die, die gegen sie aufbegehren, zum Scheitern verurteilt: Die Liebenden kehren der Fehde und den Familien den Rücken, was Vaterrolle in eine tiefe Krise stürzt.

Viele Autoren stellen sich die Frage, ob bei Shakespeare ein religiöser Hintergrund aufzufinden ist. Einige vertreten die Meinung, dass keine christliche Bedeutung zu erkennen ist. Es finden sich aber einige biblische Verweise. Das gleiche gilt auch für *Kabale und Liebe*, wo sich vielfältige biblische und religiöse Hinweise finden: Die Figur Gottes und des Vater werden zum Beispiel verglichen und sich auch mit ihnen auseinandergesetzt.

In beiden Werken spielt die Liebe eine zentrale Rolle, da sie sowohl in der Goethezeit als auch in der elisabethanischen Zeit ein bedeutendes Thema ist. Im 18. Jahrhundert entsteht eine neue Liebessemantik, die auch den Bereich der Ehe einschließt. Was die elisabethanische Epoche betrifft, so werden die wahre Liebe und die Selbstsucht bei der Analyse des Gefühls voneinander unterschieden, weil die sexuellen Begierde mit der Selbstsucht verbunden ist, aber nicht mit der wahren Liebe. In der deutschen Literatur wird die Liebe oft mit Tränen verbunden, wie *Miss Sara Sampson*, *Die Leiden des jungen*

Werthers und auch in *Kabale und Liebe*, während dieses Motiv in der Shakespearezeit noch nicht so signifikant zu sein scheint.

Die Liebe in *Romeo und Julia* unterscheidet sich aber von der in *Kabale und Liebe*. Erstere wird oft für die bedeutendste Liebesgeschichte aller Zeiten gehalten. Obwohl sich die Liebenden ihrer unglücklichen Lage bewusst sind, überwindet ihre Liebe die sozialen und konventionellen Hindernisse. In *Kabale und Liebe* tauchen Elemente auf, die von *Romeo und Julia* beeinflusst werden. Die beiden Liebesgeschichten werden von sozialen und konventionellen Hindernissen bzw. von den eigenen Vätern behindert und teilen ein tragisches Ende. Die Liebe von Ferdinand und Luise ist aber anders als Romeos und Julias, weil Ferdinands Narzissmus in seiner Liebe für Luise überwiegt und ihn zum Mord an der Geliebten treibt. Er wäre bereit, alles für sie zu opfern, da Luise zu seinem Ideal geworden ist. Aus diesem Grund will er das Zentrum ihres Lebens sein und akzeptiert ihre große Sorge um den Vater nicht, als er die Flucht organisiert.

Die Sprache bei Shakespeare erweist sich als lyrisch, emotional oder komisch, auch wenn sie sich im Laufe der unterschiedlichen Versionen verändert hat. Die Redeweise der Liebenden hat ein hohes Niveau und entspricht durch das Zusammenstellen evokativer Bilder ihren tiefen Gefühlen. Die Sprache ist auch in *Kabale und Liebe* zentral, um den gesellschaftlichen Zustand und Charakter der Figuren zu erkennen. Typisch für Ferdinand und Luise ist aber ihre Unfähigkeit, erfolgreich zu kommunizieren: Sie sprechen miteinander, aber verstehen nicht wirklich, was der andere ausdrücken möchte und ignorieren Gesten, die dem eigentlich Gemeinten entsprechen. Wenn Ferdinand zum Beispiel mehr auf Luises Gesten geachtet hätte, hätte er die Intrige erkannt.

Der Tod der Liebenden unterscheidet sich ebenfalls, hat aber auch einige gemeinsame Elemente. Romeo und Julia werden schon anfangs von einem tragischen Schicksal überschattet und man findet einige Andeutungen auf den Tod. Der Zufall spielt eine zentrale Rolle, weil die jungen Liebenden ihm ausgeliefert sind. In *Kabale und Liebe* schaffen Ferdinand und Luise dagegen selbst ihr tragisches Schicksal, auch wenn das Thema Schuld Gegenstand vieler Diskussionen ist. Wenn Ferdinand Luise nicht misstraut hätte, wäre die

Geschichte anders ausgegangen. Er fühlt sich von Luise betrogen und möchte sich rächen: Aus diesem Grund vergiftet er Luise und begeht dann Selbstmord, nachdem er die Wahrheit entdeckt hat.

Der familiäre Hintergrund spielt zudem in beiden Fällen eine zentrale Rolle. Die Familie beginnt sich im Allgemeinen schon seit dem 16. und 17. Jahrhundert zu verändern: Sie verwandelt sich von einer Institution der familiären Bündnisse und arrangierten Ehen zu einem Raum, in dem Individualität und Intimität an Bedeutung gewinnen.

Das Verhältnis Vater-Tochter und Mutter-Tochter gestaltet sich bei Shakespeare als schwierig. Julias Vater ist ein autoritärer Mann, der die Hochzeit der Tochter mit dem reichen Paris plant, sich viel über Julias spätere Ablehnung des erwählten Gatten ärgert und sich wie seine Frau nicht um die Tochter zu sorgen scheint. Julias Amme erweist sich ihr gegenüber mütterlicher, als die eigene Mutter. Nach Julias Tod zeigen die beiden Elternteile dann jedoch ihre Liebe zur Tochter. Auch in *Kabale und Liebe* spielt das patriarchalische System eine zentrale Rolle.

Die beiden untersuchten Werke haben einen unterschiedlichen Aufbau: Die Geschichte von *Romeo und Julia* folgt nicht ganz der aristotelischen Konzeption, anders als andere shakespearesche Werke. Das Geschehen der Tragödie entwickelt sich im Laufe von Tagen an verschiedenen Orten. *Kabale und Liebe* hingegen respektiert die aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung sehr präzise.

Shakespeare zeigt sich als hervorragender Psychologe und meint, der sich mit dem Humanen beschäftigt. Josef Rattner meint, dass, was die Phänomenologie der Liebe bei Shakespeare betrifft, *Der Sommernachtstraum* und *Romeo und Julia* die bedeutendsten unter seinen Werken sind. Die beiden unterscheiden sich aber durch die Form der Liebe: Im ersten Fall ist sie sexuell-sinnlich konnotiert; im zweiten Fall geht es um eine leidenschaftliche und innige Liebesgeschichte zwischen zwei verwandten Seelen. In *Romeo und Julia* ist also das Thema Liebe zentral, das oft Studienobjekt der Psychologie ist: Man versucht zu verstehen, wie ein Mensch für einen anderen entbrennen kann. Romeo und Julia werden von diesem tiefen und mächtigen Gefühl übermannt, als sie sich zum ersten Mal begegnen. Die

Liebe ist für Shakespeare wie ein Blitzschlag: Nur wenige Worte sind für die beiden Jugendlichen nötig, um sich ineinander zu verlieben. Bei Shakespeare ist die Liebe aber zugleich eine kosmische Liebe. Die Liebenden werden eins mit dem Kosmos, harmonieren mit ihm und sind Teil seiner vollkommenen Musikalität.³⁸¹ Das Thema Liebe, oder besser das der unglücklichen Liebe wird von gleich und anderes inszeniert.³⁸²

Auch Schiller interessiert sich vor allem sozusagen für den Kern des Menschlichen. Einige Verse des Gedichts *Phantasie an Laura* verdeutlichen dies:³⁸³

Meine Laura! Nenne mir den Wirbel,/ Der an Körper Körper mächtig reißt,/ Nenne, meine Laura, mir den Zauber,/ Der zum Geist gewaltig zwingt den Geist/ Sieh! er lehrt die schwebenden Planeten/ Ew'gen Ringgangs um die Sonne fliehn/ Und, gleich Kindern um die Mutter hüpfend,/ Bunte Zirkel um die Fürstin ziehen[...] Sonnenstäubchen paart mit Sonnentäubchen/ Sich in trauter Harmonie,/ Sphären ineinander lenkt die Liebe,/ Weltsysteme dauern nur durch sie[...] Einst – so hör' ich das Orakel sprechen-/ Einsten hascht Saturn die Braut:/ Weltenbrand wird Hochzeitfackel werden,/ Wenn mit Ewigkeit die Zeit sich traut./ Eine schönere Aura rötet,/ Laura, denn auch unser Liebe sich,/ Die so lang als jener Brautnacht dauert-/ Laura! Laura! freue dich!³⁸⁴

Körper und Geist verbinden sich in der Liebe und runden dem Weltkreis: Der Sinn der Welt ist Liebe.

Liebe und „echte“ Gefühle stehen auch in der Gegenwart immer noch hoch im Kurs, jedenfalls im „kollektiven“ Selbstverständnis europäischer postmoderner Gesellschaften, obwohl dies in eklatantem Widerspruch steht zu deren Tendenzen zur immer vollständigeren Individualisierung und Anonymisierung mit der entsprechenden Technisierung sozialer Kontakte. Sich jemandem ernstlich und ausschließlich anzuvertrauen erscheint von

³⁸¹ Vgl. a.a.O., S.39ff.

³⁸² Vgl. a.a.O., S.122.

³⁸³ Vgl. Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Metzler, Stuttgart 1963, S.118.

³⁸⁴ Friedrich Schiller, *Fantasie an Laura*, S.46-48. In: Helmut Koopmann, Benno von Weise (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Erster Band, Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1983, S.46-48.

daher als eher anachronistischem Konzept, das auch durch die Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit sich abwechselnder Intensivkontakte anbietet.

Nichtsdestotrotz üben Dramen wie *Romeo und Julia* als und *Kabale und Liebe* dennoch eine unwiderstehliche Faszination aus. Beide Stücke gehören zum absoluten Kanon der Welttheater, natürlich mit besonders starker Rezeption in den Ländern ihrer jeweiligen Originalsprache. *Romeo und Julia* erlebte in der relativ traditionellen Verfilmung von Franco Zeffirelli dem Jahr 1960 eine unglaubliche Renaissance. Der Film evoziert die Atmosphäre der Renaissance, wobei der Regisseur nach eigener Aussage die früheren zu stark idealisierenden Interpretationen wieder auf den „natürlichen“, realistischen Boden des zwischen zwei Jugendlichen entflammenden Verliebens zurückzuholen versucht.³⁸⁵ 1996 wurde *Romeo + Juliet* von Baz Luhrmann erneut verfilmt, diesmal handelt es sich um alle historischer Kulisse entkleidete Neuinterpretation, die die Handlung in die Welt der Wirklichkeit moderner jugendlicher Subkultur in Los Angeles verlegt, wobei der Kontrast der Sprache Shakespeares mit den Bildern postmoderner Lebensumstände eine besondere Herausforderung durch poetische Irritation darstellt.³⁸⁶

Was *Kabale und Liebe* betrifft, hat auch dieses Drama im Laufe der Jahrhunderte Erfolgsgeschichte in den Theater geschrieben, insbesondere natürlich im deutschsprachigen Bereich. Auch hier entstehen zwischen 1907 und 1959 einige Filmversionen, aber das Theater bleibt der eigentliche Ort, an dem Schillers Jugenddrama wirkt. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist die Aufführung vom Jahr 1916, also während des Ersten Weltkrieges, die von Max Reinhardt.³⁸⁷

³⁸⁵ Vgl. William Shakespeare, René Weiss (Hg.), *Romeo and Juliet*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London 2012, S.79f.

³⁸⁶ Vgl. a.a.O., S.88.

³⁸⁷ Vgl. Helga Meise, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*, S.82. In: Grit Dommies, Matthias Luserke-Jaqui (Hgg.), *Schiller-Handbuch Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler 2005, S.65-88.

8. Bibliographie

Primärliteratur

Shakespeare und Schiller

- Schiller, Friedrich, Burger, Heinz Otto, Höllerer, Walter (Hgg.), *Schillers Werke: Nationalausgabe. 5: Kabale und Liebe; Kleine Dramen*, Böhlau Nachfolger, Weimar 1957.
- Schiller, Friedrich, *Naive und sentimentalische Dichtung*. In: Koopmann, Helmut, Weise, Benno von (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1962, S.413-503.
- Schiller, Friedrich, *Das Lied von der Glocke*. In: Koopmann, Helmut, Weise, Benno von (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Zweiter Band, Teil 1., Gedichte*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1983, S.227-239.
- Schiller, Friedrich, *Fantasie an Laura*. In: Koopmann, Helmut, Weise, Benno von (Hgg.), *Schillers Werke Nationalausgabe. Erster Band, Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1983, S.46-48.
- Shakespeare, William, Wieland, Christoph Martin (Übers. u. Hg.), *Romeo und Juliette. Ein Trauerspiel*, 1. Auflage, Orell, Geßner & Comp., Zürich 1766.
- Shakespeare, William, Cohen, Walter, Greenblatt, Stephen J., Gurr, Andrew (Hgg.), *The Norton Shakespeare: based on the Oxford edition*, W.W. Norton & Company, New York 1997.

Weitere Primärliteratur

- Freud, Sigmund, *Über die weibliche Sexualität*. In: Freud, Sigmund, Freud, Anna, Bibring, Edward, Kris, Ernst (Hgg.), *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 14, Fischer, Frankfurt am Main 1991-2005, S. 517-557.
- Freud, Sigmund, *Selbstdarstellung*. In: Freud, Sigmund, Freud, Anna, Bibring, Edward, Kris, Ernst (Hgg.), *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 14, Fischer, Frankfurt am Main 1991-2005, S.33-96.
- Freud, Sigmund, *Totem und Tabu*. In: Freud, Sigmund, Freud, Anna, Bibring, Edward, Kris, Ernst (Hgg.), *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, Bd. 9., Fischer, Frankfurt am Main 1991-2005.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Zwischen beiden Welten*. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Goethe, Johann Wolfgang von, Trunz, Erich (Hg.), Bd. 1, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948, S.373.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Zum Shakespeares-Tag*. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Goethe, Johann Wolfgang von, Einem, Herbert von, Schrimpf, Hans Joachim, Weber, Werner (Hgg.), Bd. 12, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1953, S.224-227.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Literarischer Sansculottismus*. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Goethe, Johann Wolfgang von, Einem, Herbert von, Schrimpf, Hans Joachim, Weber, Werner (Hgg.), Bd. 12, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1953, S.239-244.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Willkommen und Abschied*. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Goethe, Johann Wolfgang von, Trunz, Erich (Hg.), Bd. 1, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948, S.28-30.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werther*. In: *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Goethe, Johann Wolfgang von, Trunz, Erich, Weise, Benno von (Hgg.), Bd. 6, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1951.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1755)*. In: Lessing, Gotthold Ephraim, Göpfert, Herbert G. (Hg.), *G. E. Lessings Werke*, Bd. 2, München 1971, S.9-100.

- Kleist, Heinrich von, *Die Marquise von O...*. In: Kleist, Heinrich von, Helmut Sembdner (Hg.), *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.2, München 1984, S.104-143.

Sekundärliteratur

- Allardyce, Nicoll, *Shakespeare*, Methuen, London 1952.
- Alt, Peter-André, *Schiller: Leben-Werk-Zeit*, C. H. Beck Verlag, München 2000.
- Barnet, Sylvan, *Some Limitations of a Christian Approach to Shakespeare*. In: ELH, Bd. 22, N.2, The Johns Hopkins University Press, Juni 1955, S.81-92.
- Barry, Thomas F., *Love and Politics of Paternalism: Images of the Father in Schiller's Kabale und Liebe*, in: *Colloquia Germanica* 22 (1989), S. 21–37.
- Bassi, Shaul, *New Directions: The Names of the Rose: Romeo and Juliet in Italy*. In: Lupton, Reinhard Julia (Hg.), *Romeo and Juliet. A critical reader*, Bloomsbury, London 2016, S. 177-196.
- Belsey, Catherine, *Romeo and Juliet. Language and Writing*, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014.
- Benkert, Nina, *Paternalisierung-Depaternalisierung: Töchter als literarische Seismografen*, Ergon-Verlag, Würzburg, 2012.
- Beyer, Karen, *"Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held: zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers"*, M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, Stuttgart 1993.
- Bobsin, Julia, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, Tübingen 1994.
- Browne, Sir Thomas, *Religio Medici*, Macmillan, London 1946.
- Calderwood, James L., *Shakespeare and the denial of death*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987.
- Croce, Benedetto, *Shakespeare*, Nuova ed. Bari: G. Laterza, Bari 1925.

- Crouzet, François, *Das Zeitalter der Revolutionen*. In: Glaser, Horst Albert (Hg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik: 1760-1820. Epoche im Überblick*, Benjamins, Amsterdam 2001, S.1-11.
- Dangel-Pelloquin, Elisabeth, *Herzwassersucht. Tränen in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 2017, S.143-169.
- Duncan, Bruce, »An Worte läßt sich trefflich glauben« *Die Sprache der Luise Millerin*. In: Schiller, Friedrich, Wittkowski, Wolfgang (Hg.), *Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1982, S.26-32.
- Elm, Theo, *Liebe Erzählen? Zur Narratologie der Liebe in der Goethezeit und Gegenwart*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, N.59, Berlin, München, Boston 2015, S.332-351.
- Engler, Balz, *Was bedeutet es, Shakespeare zu übersetzen? Die erste deutsche Fassung von Romeo and Juliet*. In: Paulin, Roger (Hg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007, S.39-47.
- Enzensberger, Ulrich, *Georg Forster. Ein Leben in Scherben*, Frankfurt am Main 1996.
- Erickson, Carolly, *The First Elizabeth*, St. Martin's Press, New York 1983.
- Erikson, Erik, *Identity: Youth and Crisis*, W. W. Northon and Company, London, New York 1968.
- Ewald, Johann Ludwig, *Der gute Jüngling, gute Gatte und Vater, oder Mittel um es zu werden. Ein Gegenstück zu der Kunst, ein gutes Mädchen zu werden*, Frankfurt am Main 1804.
- Farnham, William, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, University of California Press, Berkley 1936.
- Ford, Davies Oliver, *Shakespeare's father and daughters*, Bloomsbery, London, Oxford, New York, New Delhi, Sidney 2017.
- Frausing, Vossage Frauke, *Erläuterungen zu William Shakespeare, Romeo und Julia*, Bange, Hollfeld 2002.
- Garland, H.B., *Schiller the Dramatic Writer*, Oxford 1969.
- Goddard, Harold, *The Meaning of Shakespeare*, Band.2, The University of Chicago Press, Chicago 1951.

- Grathhoff, Dirk, Erwin, Leibfried, *Schiller: Vorträge aus Anlaß seines 225. Geburtstages*, Lang, Frankfurt am Main 1991.
- Greis, Jutta, *Drama Liebe: zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1991.
- Guthke, Karl S., *Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit* in: Paulin, Roger (Hg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007.
- Halio, Jay L., *Shakespeare's Romeo and Juliet*, Newark, Univ. of Delaware Press [u.a.], Newark 1995.
- Harold, Andrew Mason, *Shakespeare's tragedies of love: An examination of the possibility of common readings of Romeo and Juliet, Othello, King Lear and Anthony and Cleopatra*, Chatto & Windus, London 1970.
- Harrison, R.B., *The fall and redemption of man in Schiller's "Kabale und Liebe"*. In: *German Life and Letters* 35,1, Peer Reviewed Journal, 1981, S.5-13.
- Hilzinger, Klaus Harro, Janz, Rolf-Peter, Kluge, Gerhard, Kraft, Herbert, Kurscheidt, Georg, Oellers, Norbert, *Friedrich Schiller Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 2., Deutscher Klassiker Verlag.
- Hippel, Theodor Gottlieb von, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Frankfurt und Leipzig 1794.
- Hofmann, Johann Andreas, *Handbuch des Teutschen Eherechts anch den allgemeinen Gründsätzen des teutschen Rechts sowohl als der besondern Landes-, Stad- und Orts-Rechte*, Jena 1789.
- Huysen, Andreas, *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, München 1980.
- Irigaray, Luce, *Je, Tu, Nous- Towards a Culture of Difference*, Routledge, London 2007.
- Janz, Rolf-Peter, *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*. In: *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft*, 1976, S.208-228.
- Jean, Paul, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* in: Jean, Paul, Miller, Norbert, Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hgg.), *Weke, Bd. I/5*, München und Wien 1987.

- Kahn, Coppélia, *Coming of Age in Verona*. In *Modern Languages Studies*, Bd. 8, N.1, 1978, S.5-22.
- Karaman, Hatice, *The mother, who is not one: reflections of motherhood in Shakespeare's Romeo and Juliet, The Tempest, and The Taming of the shrew*, Gender studies 13, N. 1, 2014.
- Keiser, Gerhard, *Krise der Familie: Eine Perspektive auf Lessing Emilia Galotti und Schillers Kabale und Liebe*, S.9f. In: *Recherches Germaniques* 14, 1984, S.7-22.
- Kiermeier-Debre, Josef, *Schillers Frauen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2009.
- Koopmann, Helmut, Weise, Benno von, *Schillers Werke Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1962.
- Kristeva, Julia, *Geschichten von der Liebe*, Aus dem Französischen v. Dieter Hornig u. Wolfram Bayer, Frankfurt am Main 1989.
- Leech, Clifford, *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, Chatto & Windus, London 1961.
- Liewerscheidt, Dieter, *Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers »Kabale und Liebe«*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2014, S.176-188.
- Lloyd, David, *Death-Marked Love: Desire and Presence in Romeo and Juliet* in: Wells Stanley, *Romeo and Juliet and its afterlife*, University Press, Cambridge 1996.
- Lyly, John, *Euphues: The Anatomy of Wit*, Russel and Russel, New York 1964 in: Seward, James H. (Hg.), *Tragic vision in Romeo and Juliet*, Consortium Press, Washington D.C 1973.
- Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität*, Frankfurt 1982.
- Luserke-Jaqui, Matthias, *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*, WBG, Darmstadt 2011.
- Martini, Fritz, *Schillers Kabale und Liebe*. In: *Der Deutschunterricht*, H.4, 1952, S.21-39

- Mason, Harold Andrew, *Shakespeare's tragedies of love: An examination of the possibility of common readings of Romeo and Juliet, Othello, King Lear and Anthony and Cleopatra*, Chatto & Windus, London 1970.
- Meinen, Iris, *Das Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.
- Meise, Helga, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784)*. In: Dommes, Grit, Luserke-Jaqui, Matthias (Hgg.), *Schiller-Handbuch Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler 2005, S.65-88.
- Molz, Christiane, *Die Bedeutung der Elternliebe in der Eltern-Kind-Beziehung bei Shakespeare, Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd.22*, Kovač, Hamburg 2013.
- Müller, Joachim, *Das Edle in der Freiheit: Schillerstudien*, Koehler & Amelang, Leipzig 1959.
- Müller-Seidel, Walter, *Das stumme Drama der Luise Millerin*. In: *Goethe-Jahrbuch 17*, 1955, S.92-102.
- Müller-Seidel, Walter, *Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen*, Sachsen 1949.
- Northrop, Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York 1965.
- Novy, Marianne, *Shakespeare and outsiders*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Orlandi, Enzo, *Shakespeare und seine Zeit*, Vollmer, Wiesbaden 1969.
- Osinski, Jutta, *Shakespeare als Sophokles' Bruder? Über Herders Shakespeare-Rezeption*. In: Paulin, Roger (Hg.), *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert?*, S.167-180.
- Paulin, Roger, *Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert?* in: Paulin, Roger (Hg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007.
- Pfützner, Peter, *Kabale und Liebe*, Beyer Verlag, Hollfeld, 2001.
- Plessner, Helmut, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Ganzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1950.

- Prokop, Ulrike, *Gift in der Limonade- zu Schillers Kabale und Liebe*, in: Lange-Kirchheim, Astrid (Hg.), *Friedrich Schiller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016.
- Rattner, Josef, *Dichtung und Humanität*, Athenäum, Frankfurt am Main 1986.
- Renvoize, Jean, *Edipo ed Elettra. Rapporto sull'incesto*, Lyra Libri, Como 1987.
- Rose, Mary Beth, *Where are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance*. In: *Shakespeare Quarterly*, Band.42, N.3, Folger Shakespeare Library, 1991, S.291-314.
- Rowse, A.L., *The England of Elizabeth*, Macmillian & Co. LTD, London 1950.
- Roy, W. Battenhouse, *Shakespearean Tragedy: A Christian Interpretation, The Tragic Vision and the Christian Faith*, Nathan A. Scott Jr, Association Press, New York 1957.
- Schafarschik, Walter, *Friedrich Schiller. Kabale und Liebe. Erläuterungen und Dokumente. Durchgesehene, erweiterte u. bibliographisch ergänzte Ausgabe*, Stuttgart 2001.
- Scheuer, Helmut, *Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Der Deutschunterricht*, H.1, 1994, S.18-31.
- Seybert, Gislinde, *Literatur und Politik*. In: Glaser, Horst, Albert (Hg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik: 1760-1820. Epoche im Überblick*, Benjamins, Amsterdam 2001, S.37-50.
- Seward, James H., *Tragic vision in Romeo and Juliet*, Consortium Press, Washington D.C. 1973.
- Shakespeare, William, Rutelli, Romana (Hg.), *Romeo e Giulietta*, Marsilio, Venezia 1998.
- Shakespeare, William, Weiss, René (Hg.), *Romeo and Juliet*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London 2012.
- Shakespeare, William, *The works of Shakespeare. Romeo and Juliet*, Cambridge University Press, Cambridge 1971.
- Steck, Paul, *Schiller und Shakespeare*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1977.

- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Die Aufklärung: Europa im 18. Jahrhundert*, Reclam, Stuttgart 2011.
- Van Doren, Mark, *Shakespeare*, Doubleday, New York 1955.
- Vulpius, Christian August, *Glossarium für das Achtzehnte Jahrhundert 1788*, Hannover 2003, in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.), *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*, WBG, Darmstadt 2011.
- Weckel, Ulrike, *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert*, Wallstein-Verlag, Göttingen 1998.
- Weier, Günter, *Vater Freud und die frühe psychoanalytische Bewegung*, Westdt. Ver., Opladen 1996.
- Wells, Stanley, *Romeo and Juliet and its afterlife*, University Press, Cambridge 1996.
- Wentzlaff-Mauderer, Isabelle, *Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in Miss Sara Sampson (1755), Düval und Charmille (1778), Kabale und Liebe (1784) und Penthesilea (1808)*, München 2001.
- Wiese, Benno von, *Friedrich Schiller*, Metzler, Stuttgart 1963.
- Yuge, Naoko, *Das „wilde“ und das „zivilisierte“ Geschlechterverhältnis? Die neue Blickrichtung in der anthropologischen Diskussion um 1800*, L'Homme Z.F.G. 13.2.2002.