

**Sabine Coelsch-Foisner**

***Juliette ... et Roméo***

**19. August 2010**

**Festspiel-Dialoge 2010**

© Copyright Sabine Coelsch-Foisner

**Juliette ... et Roméo**  
Sabine Coelsch-Foisner  
(Universität Salzburg)

Nach seinem ersten großen Opernerfolg mit *Faust* 1859 griff Charles Gounod eine der großen Liebesgeschichten der Weltliteratur auf: Romeo und Julia. Beeindruckt hatte ihn der Stoff bereits, als er 1839 als 21-jähriger Student in Paris Hector Berlioz' dramatische Symphonie *Roméo et Juliette* gehört hatte; drei Jahre später sah er in Italien Vincenzo Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi* und 1865 Wagners *Tristan und Isolde* – einen großen Bühnentod, der für die 2. Hälfte des 19. Jhs prägend war. Jules Barbier und Michel Carré lieferten Gounod das Libretto: 1867 wurde *Roméo und Juliette* am Théâtre Lyrique in Paris uraufgeführt. Das Publikum war begeistert, und bereits in der ersten Saison wurden 102 Vorstellungen gespielt. Die Oper reiste um die Welt: London, Dresden, Mailand, Brüssel, Wien, New York.<sup>1</sup> Offensichtlich war es gelungen, die alte Geschichte einer jungen Liebe für das Kunstgefühl des späten 19. Jhs neu zu interpretieren. Denn obgleich eng angelehnt an François Victor Hugos Shakespeare-Übersetzung,<sup>2</sup> Gounods Oper ist dem Geist der Shakespearschen Tragödie fremd.

Textraffungen und szenische Veränderungen, sowie die Einführung einer grandiosen Ballszene und von Chorpässagen, einer Hosenrolle (Stéphano – Roméos Page) und einer Walzerarie für Juliette (*Je veux vivre* – ich will Leben) lassen sich nicht nur als Notwendigkeiten der musikalischen Umsetzung im Stile sowohl der Grande Opéra als auch der Opéra Comique erklären, sondern sind Ausdruck einer neuen Ästhetik und Geisteshaltung: Gounods *Roméo et Juliette* ist die radikale Umdeutung der Elisabethanischen Tragödie in ein spätromantisches Gefühlsdrama.

**Kurz der Inhalt:**

Roméo und Juliette lernen sich bei einem Maskenball kennen, verlieben sich, heiraten heimlich und schwören sich ewige Liebe. Roméo ist ein Montagu, Juliette eine Capulet; die beiden Häuser sind bitter verfeindet. Eine Provokation eskaliert zu einer Straßenschlacht, in der Roméos Freund Mercutio von Tybalt getötet wird und Roméo aus Rache Tybalt ersticht. Daraufhin wird Roméo aus der Stadt verbannt und Juliette soll Paris heiraten. Um dem zu entinnen, verabreicht ihr Bruder Lorenzo einen Trank, der sie in einen todesähnlichen Schlaf versetzt. Bei der Trauung bricht sie vor den Augen der Hochzeitsgäste

<sup>1</sup> Vgl. Gérard Condé, *Charles Gounod* (Fayard 2009).

<sup>2</sup> Vgl. Ruth Morse, "Reflections in Shakespeare Translation", *The Yearbook of English Studies* 36:1 (2006), S. 79-89; Arthur Benington, "Translations of Shakespeare and Others", *The North American Review* 196:682 (Sept. 1912), S. 383-93. Zur Bedeutung von Victor Hugos *William Shakespeare* (1864) für die französische Romantik siehe Roman Zylawy, „Shakespeare Viewed by Two Romantics: Hugo and Chateaubriand“, *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Vol. 29 (1978): 25-29; Victor Brombert, "Hugo's 'William Shakespeare': The Promontory and the Infinite", *The Hudson Review* 34:2 (Sommer 1981), S. 149-57; Graham Robb, *Victor Hugo* (London: Picador, 1997).

zusammen. Ihr Vater verkündet ihren Tod. Roméo, den die Nachricht von Juliettes vorgetäuschem Tod nicht rechtzeitig erreicht, zieht zur Gruft der Capulets, wo sie aufgebahrt ist. Er glaubt sie tot und nimmt Gift, um mit ihr zu sterben. Doch Juliette erwacht und erlebt mit Roméo die letzte gemeinsame Stunde, ehe sie ihm in den Tod folgt. Die beiden bitten Gott um Verzeihung: „Seigneur, Seigneur, pardonnez-nous!“ („Herr, Herr vergib uns“)<sup>3</sup> – das sind ihre letzten Worte, ehe sie eng umschlungen tot niedersinken.

Roméo und Juliette sterben gemeinsam in der Überzeugung, dass der Tod die Erfüllung ihrer zur Ewigkeit bestimmten Liebe ist. Der Tod entreißt die Liebenden der realen Welt, aber er trennt sie nicht! Nur das Publikum geht nach Hause, ins irdische Leben zurück, wo Capulets und Montagus – im übertragenen Sinn – weiterstreiten und Generationen einander auch heute einander nicht verstehen. Statt die Menschheit symbolisch zu versöhnen und das Publikum kathartisch zu entlasten, wie das Shakespeare tut, schafft Gounods *Roméo et Juliette* die für das 19. Jh typische Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit, Bühne und realer Welt, Mensch und Gesellschaft. Damit wurden Form und Wirkung der Tragödie grundlegend verändert.

Shakespeare's *Romeo und Juliet* gründet in der Gewissheit, dass Individuum und Universum ein Ganzes bilden und alles menschliche Handeln Konsequenzen für die Welt hat. Der Mensch existiert nicht für sich allein und was ihm gelingt oder misslingt, wurzelt in einer tiefen Weltverbundenheit. Das betrifft auch die Liebe. In der Spätromantik ist dieses Weltganze zerfallen. Die Antwort auf Leid und Unrecht ist nicht Reinigung – Katharsis, worauf die Tragödie nach Aristotelischem Vorbild abzielt – sondern Weltflucht. Roméo und Juliette geraten immer mehr in eine Traumwelt, einer Sehnsucht folgend, die sich im irdischen Leben nicht erfüllen kann. Der Traum bedeutet Verinnerlichung und Abkapselung von der Welt, er ist auch die Vorstufe zum Tod, der letzten Rettung für die Liebenden. Mehr: Der Liebestod ist die Erfüllung eines religiös-ästhetischen Ideals, wie es typisch ist für die Mitte des 19. Jhs.

Gounods Oper konzentriert sich fast ausschließlich auf die Liebenden und folgt nach romantischem Vorbild einem Weltdeutungsmuster, das das Subjekt, die individuelle Liebe, den individuellen Glauben und den individuellen Tod in den Vordergrund rückt. Der Romantiker ist ein Einzelgänger und Schwärmer, er versteht die Welt nicht, er zieht sich in sein Gefühlsinneres zurück und strebt nach Einheit mit einem höheren Sein. Die romantische Liebe ist gelebter Widerstand gegen die Gesellschaft und Ausdruck einer überirdischen Sehnsucht. Roméo und Juliette sprechen bzw. singen miteinander nur über sich und ihre Gefühle, so als gäbe es um sie herum keine Welt, dafür aber einen Himmel, der

---

<sup>3</sup> Alle Zitate aus dem Libretto sind dem Programmheft der Salzburger Festspiele 2008 entnommen (R.J); hier S. 98.

sich über die ganze Oper wölbt – eine Idee, die in der gegenwärtigen Inszenierung von Bartlett Sher in der Felsensreitschule sehr schön zum Ausdruck kommt. Die musikalische Umsetzung ihrer Zweisamkeit ist das Duett, ein Muss in der Operntradition des 19. Jhs. So wurde das Liebesduett als Höhepunkt von Gounods Oper *Faust* umjubelt; das Publikum verlangte nach mehr, und Léon Carvalho, der Direktor des Théâtre Lyrique setzte auf Publikumserfolg. Für *Roméo et Juliette* komponierte Gounod gleich vier Duette, symmetrisch auf die Oper verteilt: das Kennenlernen im ersten Aufzug, die Beteuerung der Liebe im zweiten, die Hochzeitsnacht im vierten und der gemeinsame Tod im fünften Aufzug. Rossini meinte schlichtweg: „Roméo et Juliette“ ist ein Duett in drei Teilen, eines davor, eines während, und eines danach“.<sup>4</sup> Und Verdi bedauerte, dass die Oper zu glatt geschliffen sei – ein einziges, langes Duett.<sup>5</sup>

Roméo und Juliettes Liebe steht im Zeichen romantischer Weltferne, die sich zu einer eigentümlichen Verschränkung von Liebe, Tod, und religiöser Ekstase hochschaukelt. Man kann sich diese spätromantische Liebesmystik so erklären: Weil das Subjekt ohnehin im Widerspruch zur Gesellschaft lebt, verliert der Tod das Trennende und wird sublimiert als Vollendung innerer Werte: Liebe, Reinheit, Treue und totale Hingabe an einen Menschen. Im *Fin-de-siècle* affiniert sich dann eine wahre Todessehnsucht. Ganz so weit sind wir noch nicht bei *Roméo et Juliette*, nur ästhetizistische Grundtendenzen lassen sich bereits erkennen – dafür hat schon François Victor Hugos Übersetzung gesorgt<sup>6</sup> – und Juliettes Walzerarie („Je veux vivre“ / „Ich will leben“) ist voll von Todesahnung und Bildern der Vergänglichkeit: „Dann kommt die Stunde, in der man weint [...] und das Glück entflieht ohne Wiederkehr. Dem verdrießlichen Winter fern lass mich schlummern und den Duft der Rose atmen, [...] bevor sie welkt“ (*RJ* 61). Auch Roméo hat eine dunkle Vorahnung, noch ehe er Juliette beim Ball erblickt.

Voraussetzung für die Sinnverlagerung vom Tod als Ende zum Tod als Erfüllung war ein gezielter Eingriff in die Shakespearsche Textvorlage. Das betrifft den Bauplan des Stücks, Handlung und Charaktere. Barbier und Carré haben Shakespeare nicht umgeschrieben, vielmehr haben sie den Text gefiltert und im Spiegel des 19. Jhs interpretiert. So entsteht auch ein neues Frauenbild: Juliette. Shakespeares Julia ist eine facettenreiche, kühne und aktive Frau im Sinn des humanistischen Welttheaters, die ihre Anhänger und Gegner hat; Gounods Juliette ist eine weibliche Idealfigur, die an dramatischem Potenzial verloren hat, dafür aber dem Stilisierungsbedürfnis der Spätromantik voll entspricht und unangefochtene Sympathieträgerin ist – nicht nur weil sie Anna Netrebko heißt. Was es dazu braucht, hat sie von Shakespeares Protagonistin

<sup>4</sup> Gary Schmidgall, „Wherefore Romeo?“, in *Shakespeare & Opera* (New York und Oxford: OUP, 1990), S. 292-7; hier: S. 292..

<sup>5</sup> Vgl. *ibid.*, S. 293.

<sup>6</sup> Vgl. Jean Boorsch, „Hugo’s Fraternal Genius“, *Yale French Studies* 33, *Shakespeare in France* (1964), S. 65-71.

geerbt: Sie ist jung, schön, und dem Tode geweiht. Ich möchte diese Eigenschaften in der Stoffgeschichte, der Dramaturgie und im ideengeschichtlichen Kontext des 19. Jhs zeigen. Denn das Besondere an einem Werk wird immer am Deutlichsten im Vergleich.

Romeo und Julia gehört zu den wirkungsmächtigsten Stoffen der Weltliteratur und zu den Spitzenreitern in der Oper: von Georg Benda 1776 (Libretto: F.W. Gotter), Johann Gottfried Schwanenberger 1776 (Libretto: C. Sanseverino), Nicolas Dalayrac 1792, Daniel Steibelt 1793, Niccoló Antonio Zingarelli 1796, Pietro Carlo Guglielmi 1810, Nicola Vaccai 1825, Vincenzo Bellini 1830 (Libretto: Felice Romani), Filippo Marchetti 1865, Charles Gounod 1867, Paul Xavier Desiré d'Ivry 1878, John Edmund Barkworth 1916, Riccardo Zandonai 1922, Heinrich Sutermeister 1940, Leo Spies 1942 und Boris Blacher 1950, um nur einige zu nennen. Neben Ballettfassungen und Orchesterwerken über Bühnen- und Filmmusiken (allein zwischen 1900 und 1924 entstanden 15 Stummfilme), reicht die Palette bis zu Leonard Bernsteins Musical *West Side Story* 1957 und Kultfilmen, wie Zeffirelli 1968 oder Baz Luhrmann 1996, *Romeo + Juliet*.<sup>7</sup>

Die Tiefenstruktur liefert die Geschichte von Pyramus und Thisbe, erzählt im vierten Buch von Ovids *Metamorphosen*, 4-8 n. Chr. Die beiden verlieben sich und fliehen, weil ihre Elternhäuser verfeindet sind. Sie verfehlen einander am vereinbarten Ort, Thisbe versteckt sich vor einer Löwin und verliert ihren Schleier. Als Pyramus diesen blutbefleckt findet, glaubt er sie sei tot und ersticht sich auf den bloßen Verdacht hin. Das Blut spritzt wie eine Fontäne aus seiner Wunde und färbt die Früchte des Maulbeerbaums rot. Thisbe muss ein wahres Blutbad vorgefunden haben. Dennoch küsst sie seine bereits kalten Lippen. Medizinisch betrachtet ist der Tod bereits eingetreten. In einer spätmittelalterlichen Übersetzung lesen wir sogar ‚frosty mouth‘. Dann tötet sich Thisbe mit Pyramus Schwert, das noch warm von seinem Blut ist. Folgerichtig muss sie es aus seiner Wunde gezogen haben. Für ein Liebesdrama könnte das eine unappetitliche Szene abgeben. Anders gesagt: Ovid ist nicht bühnen- oder opernfähig, aber Ovid ging es nicht um Psychologie oder Emotion, er will schlicht erklären, warum die Früchte des Maulbeerbaums rot sind. Der Tod des Liebespaares steht im Dienst einer aitiologischen Welterklärung: Ein Naturphänomen wird durch eine Geschichte begründet.

Im christlichen Mittelalter funktioniert diese Naturdeutung nicht mehr, deshalb wirkt die Schilderung der Wunde, aus der das Blut spritzt, in der mittelalterlichen Rezeption oft ungewollt komisch. Problematisch ist vor allem der Doppelselbstmord des Liebespaares geworden. Also triumphieren Pyramus

<sup>7</sup> Vgl. Phyllis Hartnoll, Hg., *Shakespeare in Music* (New York: St. Martin's Press), 1966; Insa Bernds, Michael Custodis und Frank Hentschel, Hg., *Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik: Studien und Essays* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007); Stephen M. Buhler, „Musical Shakespeares: attending to Ophelia, Juliet, and Desdemona“, in Robert Shaughnessy, Hg., *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, (Cambridge: CUP, 2007), 150-74.

und Thisbe als Märtyrer der höfischen Liebesreligion (*religio amoris*). Thisbe erscheint als Liebesheilige. Alles irdische Leid ist vorläufig und wird in der ewigen Seligkeit einer Existenz nach dem Tode aufgehoben. Das Leben im Diesseits ist lediglich Vorbereitung für das Leben nach dem Tod. Geoffrey Chaucer folgt diesem Modell in seiner *Legend of Good Women* (ca. 1372-86), verlagert die Erzählung jedoch handfest ins Alltagsleben: Die Liebenden kennen einander durch den Klatsch der Nachbarweiber.

Das ist ein wichtiger Schritt in der Stoffgeschichte, weil dem Bild der reinen, schönen, sich opfernden Frau ein weniger attraktives Frauenbild gegenübergestellt wird. Wohl bringt der Vergleich die Tugend der Heldin besser zur Geltung, der Dichter hat aber auch Gelegenheit – wenn er will, und Chaucer wollte das – die anderen Frauen herabzuwürdigen. Frauenlob und Frauenfeindlichkeit gehen Hand in Hand, wie so oft in der Geschichte der westlichen Literatur.

Shakespeare entwirft eine ganze Reihe an Frauenbildern und positioniert Julia gegenüber der Amme, Rosaline, in die Romeo am Anfang des Stücks unsterblich verliebt ist, Lady Capulet und der Feenkönigin, die Romeos Freund Merkutio in einer Ballade besingt, und die übrigens Gounod übernimmt. Das Ergebnis bei Shakespeare ist eine höchst komplexe Julia, die vom unerfahrenen Mädchen, das der Mutter ergeben ist, zur willensstarken Frau reift und durch die Leidenschaft in allen Tiefen ihres Wesens verwandelt wird – binnen weniger Tage. Shakespeares Julia war immer ein Problem für jene, die in ihr den Prototyp der selbstvergessenen *woman in love* sehen wollten.

Mit 13 lernt sie auf einem Ball einen jungen Mann kennen, lässt sich nach dem ersten Wortwechsel bereits von ihm küssen, gesteht ihm spontan ihre Liebe, heiratet ihn tags darauf heimlich und begehrt ihn lautstark. Damit widersetzt sie sich dem Willen des Vaters, ignoriert den Rat der Mutter, der Amme und des Bruder Lorenzo, der wiederholt vor einer überstürzten Bindung warnt: Übereilte Liebe verblasse schnell und verderbe den Appetit: „Therefore love moderately; long love doth so. / Too swift arrives as tardy as too slow.“ (2.4.14-15),<sup>8</sup> und wer zu schnell rennt, der stolpert: „They stumble that run fast“ (2.3.90). Die schöne Julia verkörpert auch die ungezähmte Wilde, die gesellschaftliche Konventionen von weiblicher Zurückhaltung und Gehorsam über Bord wirft.

In der berühmten Balkonszene hat entschieden sie die Hauptrolle: 97 Verse, während er nur 46 hat (2.2.49-189). Zudem ist ihre Rede praktisch. Sie fragt Romeo direkt wer er sei und was er wolle, erteilt Befehle (2.2.109; 112; 116; 138; 143.4) und kommt rasch zur Sache: „Wenn Du es Ernst meinst, sag mir wann und wo wir morgen heiraten können“, während Romeo in poetischen Bildern spricht:

If that thy bent of love be honourable,  
Thy purpose marriage, send me word tomorrow,

---

<sup>8</sup> Alle Zitate aus Shakespeare's *Romeo and Juliet* sind der Arden Ausgabe, Hg. Brain Gibbons (London, 1980) entnommen.

By one that I'll procure to come to thee,  
Where and what time thou wilt perform the rite ...  
(2.2.143-6)

Noch dazu bezeichnet Julia ihn als ihren Falken (2.2.158-9), entgegen rollentypischen Metaphern, die die Frau mit dem Animalischen assoziierten, denn das Tier muss gebändigt werden. Darauf spielt z.B. Julias Vater an, wenn er sagt: „fettle your fine joints ...“, „Graze you where you will, you shall not house with me“ (3.5.153 und 188). Romeo erscheint bei Shakespeare jedenfalls als der zu Zähmende, nicht Julia.

Shakespeare spielt mit den stereotypen Geschlechterrollen von weiblicher Schwäche und männlicher Stärke. Mit Julia skizziert er eine Entwicklung, die man je nach Sichtweise als blinde Leidenschaft (Sturm und Drang) interpretieren kann oder als Weg von der Fremdbestimmung zur Selbstbestimmung der Frau, die allein ihre Entscheidung trifft. Am Ende des Stücks ist Julia allein, ohne das soziale Netzwerk, in dem wir sie anfänglich sehen; sie muss für sich entscheiden und die Folgen ihrer Entscheidung tragen.

Umgekehrt lernen wir einen Romeo kennen, der ein Verhalten an den Tag legt, das ein Diener zu Beginn des Stücks dem weiblichen Geschlecht zuordnet: „Women, being the weaker vessels“ (1.1. 14-15). Er heult und schluchzt und ist irrational, so dass ihn Bruder Lorenzo fragt, ob er denn überhaupt noch ein Mann sei. Denn Mann sei er nur mehr seiner Gestalt nach:

Art thou a man? Thy form cries out thou art.  
Thy tears are womanish, thy wild acts denote  
The unreasonable fury of a beast.” (3.3.108-10)

Sogar Romeo selber sieht sich als „effeminate“ (3.1.105).

Shakespeares Liebespaar birgt widersprüchliche Lesarten, aber es sind gerade solche Kanten und Zweideutigkeiten, die seine Charaktere so lebensnah und modellierbar für die Nachwelt gemacht haben. Im 19. Jh schwankt die Rezeption von *Romeo und Julia* zwischen rigider Moralzensur und morbide Lustgewinn. Julia wurde entweder als abschreckende Rebellin inszeniert – die schöne Wilde – oder in das Korsett weiblicher Selbstaufopferung gezwängt und beweint, weil sie hilflos männlicher Gewalt ausgeliefert ist: Der Vater nötigt sie zur Heirat. So drückt Helen Faucit, Lady Martin in ihrem Erlebnisbericht einer Viktorianischen Schauspielerin ihr Bedauern für Julia aus, weil diese ohne elterliche Liebe aufwächst, vom Vater gedemütigt und zur Heirat mit einem Mann, den sie nicht liebt, gezwungen wird und sich schließlich noch für ihre Liebe hinopfert.<sup>9</sup> Größe konnte diese Julia nur durch Ergebenheit, Folgsamkeit und grenzenlose Duldsamkeit erlangen. Das entsprach ganz der Tendenz des 19. Jhs,

---

<sup>9</sup> Helen Faucit, Lady Martin, *On Some of Shakespeare's Female Characters* (Edinburgh und London, 1888).

die Frau in zwei extreme Rollenbilder zu polarisieren: einerseits die reine, tugendhafte Frau, die zur Madonna erhoben wurde; andererseits die gefährliche, verführerische Sirene, die im Extremfall als Männer verschlingende Vampirsfrau,<sup>10</sup> oder *femme fatale* dämonisiert wurde: Heilige und Hure. Schön sind beide, doch die eine bringt Segen, die andere Verderb. Die eine ist Opfer, die andere Täterin.

Durch ein besonderes Deutungsmanöver verschmelzen die beiden zur Personalunion der sogenannten ‚weltlichen Madonna‘ – ein Schönheitsideal, das zugleich Projektionsfläche für religiöse Sehnsüchte und erotische Fantasien war. Dieses ambivalente Frauenbild ist *die* Schöpfung der Spätromantik und begegnet uns im 19. Jh. in unterschiedlichen Gewichtungen quer durch Europa.

Gounods Juliette ist ein Produkt ihrer Zeit: Sie ist eindeutig mit dem Madonnentyp verwandt. Romeo sieht sie verklärt als „heiligen Engel“, „schönen Engel“, „engelsgleiche Schönheit“, „bezaubernden Stern“ und „himmlischen Schatz“. Anders als bei Shakespeare ist sie zur strahlenden Heldin geworden, konkurrenzlos und ohne weibliche Gegenbilder. Der (nur mehr) angedeutete Vergleich mit Rosaline bestätigt ihre herausragende Stellung und gleich zwei Chöre besingen ihre überwältigende Schönheit, als sie den Ballsaal betritt: Zuerst die Männer, dann die Frauen: „Oh, wie schön sie ist“ (*RJ* 56). Juliette scheint ganz dem pseudomittelalterlichen Marienkult des 19. Jhs und Gounods religiöser Grundstimmung zu entsprechen. Gounod wollte ursprünglich Priester werden, studierte Theologie bis 1848 und komponierte bis dahin ausschließlich sakrale Musik. Juliette ist aber nicht die Jungfrau Maria, noch ist sie die unerreichbare Angebetete, wie es das höfische Liebesideal im Mittelalter verlangte. Sie liebt ihren Roméo mit Seele und Leib.

Durch den Vollzug der Ehe hatte bereits Shakespeare einen folgenschweren Bruch mit dem höfischen Frauenbild initiiert und die Liebe verweltlicht. Julias leidenschaftliche Hingabe ist der pure Kontrast zur unerreichbaren, hartherzigen Rosaline, von der der liebeskranke Romeo schwärmt, bevor er Julia kennenlernt. Mit Julia hat Shakespeare die Frau vom Himmel geholt, mit Juliette hebt sie Gounod wieder hinauf, aber in einen Himmel, wie ihn sich eben die Spätromantik vorstellt – heilig und sinnlich zugleich.

Julias Monolog im Garten – die berühmte Balkonszene – muss für das späte 19. Jh eine wahre Offenbarung gewesen sein. Julia bekennt ihre Leidenschaft und entschuldigt sich dafür: „Schelte nicht mein Herz, dessen Geheimnis Du kennst, dass es leichtfertig sei und nicht zu schweigen wusste“ (*RJ* 69). Ohne langes Werben sind sie tags darauf vereint. Auch der vorgetäuschte Tod mochte im Kontext der Spätromantik Assoziationen mit der Verstellkunst der Verderb bringenden Frau geweckt haben (die *femme fatale* ist eine, die sich verwandelt, verkleidet und täuscht). Obgleich Julia oder Juliette

<sup>10</sup> Der weibliche Vampir gehört zum Standardrepertoire der englischen Literatur des späten 19. Jhs.

selbst keine Schuld trifft – Bruder Lorenzo hatte ihr den Trunk verabreicht – so wird Romeo doch der Anblick ihres toten Körpers zum Verhängnis: „Ich glaubte dich tot und habe dieses Gift getrunken!“ (*RJ* 97). Aus Shakespeares Julia konnte Gounod wunderbar die für die weltliche Madonna typische Verknüpfung von Reinheit, Schönheit, Sinnlichkeit und Tod/Verderb herausfiltern.

Das Opernpublikum des 19. Jhs hätte sich nie mit Ovids blutbeflecktem Schleier begnügt. Pyramus sah nur den Schleier, nicht Thisbe und hatte keine Gelegenheit, eine (scheinbar) tote Frau zu beschreiben. Shakespeare ändert den Befund: Als Romeo vom vermeintlichen Tod Julias hört, zieht er zu ihr, beschreibt ihre unvergleichliche Schönheit und küsst sie ein letztes Mal. „Thus with a kiss I die“ (5.3.120). Viele der großen Monologe von Shakespeares Helden gelten der Schönheit eines geliebten Frauenkörpers – vorzugsweise schlafend, todesähnlich, scheinot oder tot – Hauptsache sie bewegt sich nicht und schweigt. Das ist zweifellos ein Grund, warum sich Shakespeares tragische Heldinnen solcher Beliebtheit im 19. Jh erfreuten: Julia, Desdemona, Ophelia, Imogen stehen der Kameliendame, la Traviata, Carmen, Tosca in nichts nach. Die Darstellung der toten Frau ist ein Zentralmotiv spätrömantischer und in der Folge ästhetizistischer Weiblichkeitskonstruktion. Auch auf der Bühne hat der Tod Hochkonjunktur. Gounod widmet der aufgebahrten Juliette einen ganzen Aufzug.

Dahinter verbirgt sich nicht automatisch Mordlust oder Lustmord, selbst wenn Todesfantasien wuchern und die Literatur des späten 19. Jhs tatsächlich viele Frauenmorde vorzuweisen hat und pervers-groteske Blüten treibt, wie etwa in Robert Brownings dramatischen Monologen. In „Porphyrias Liebhaber“ erdrosselt ein Mann seine Geliebte mit ihren eigenen Haaren und verbringt die Nacht mit ihr, und in unzähligen Geschichten und Gedichten lieben Männer tote Frauen, z.B. Dante Gabriel Rossettis „The Blessed Damozel“ (1856). Der Kult der toten Frau wurzelt in der Kunstverliebtheit der Spätromantik, die sich Edgar Allan Poes Definition von *poetical* zu eigen gemacht hat – in England und am Kontinent: "[...] the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."<sup>11</sup> [Der Tod einer schönen Frau ist zweifellos der poetischste Gegenstand der Welt – und zweifellos sind die Lippen des Liebenden am besten geeignet, darüber zu sprechen.] Verherrlicht wird nicht der vitale Körper, sondern der weibliche Körper als Kunstobjekt, nicht das blühende Leben, sondern das stille Siechtum. Der Tod steht ihr gut. Es gilt die Formel: Schöne = Tote = Kunstwerk. Ein kleines Beispiel mag dies verdeutlichen: Während Shakespeares scheinbar tote Julia noch *crimson* – rote Lippen und Wangen hat – Romeo sagt ausdrücklich, dass ihr Körper noch nicht von der die Blässe des Todes gezeichnet ist („Death's pale flag is not advanced there, 5.3.96) – so sind die Farben des Lebens aus

---

<sup>11</sup> Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", in *Selected Writings* (Harmondsworth: Penguin, 1967), S. 480-92, S. 486.

Gounods Juliette geschwunden: „fahles Licht“ und „bleicher Tod, und Lorenzo erklärt die Wirkung des Tranks: „bald wird eine geisterhafte Blässe / das Rot auf Euren Lippen und Wangen löschen“ (*RJ* 1). Mit derart subtilen Kunstgriffen wird Shakespeares Julia zum spätrömantischen Frauenbild in enger Anlehnung an die weltliche Madonna umgedeutet. Juliette ist ‚toter‘ als Juliet.

Wie verhält sich Juliette als Braut des Todes zur Dramaturgie des Stoffs? Werfen wir nochmals einen kurzen Blick zurück in die bewegte Geschichte von Romeo und Julia alias Guiscardo und Ghismonda (bei Boccaccio, *Decamerone* IV, 1. Tag), Giannozza und Mariotto (bei Salernitano), alias Pyramus und Thisbe, alias Hero und Leander.<sup>12</sup>

Shakespeare konnte nicht nur auf Boccaccio und Chaucer zurückgreifen sondern auf Arthur Goldings erste englische Übersetzung von Ovids *Metamorphosen* (1565). Um die gleiche Zeit erschien in England ein langes Gedicht von Arthur Brooke mit dem Titel „The Tragicall Historie of Romeus and Juliet“ (1562) und eine Prosafassung von William Painter in seiner Sammlung *Palace of Pleasure* (1567). Vorbild dafür waren wiederum Pierre Boaistuaus französische Adaptionen mit dem Titel *Histoires Tragiques* (1559) von italienischen Novellen: Masuccio Salernitanos 33. Erzählung von der Liebe zwischen Giannozza und Mariotto in *Novellino*, einer Sammlung von 50 Geschichten, erstmals 1483 in Mailand veröffentlicht, Luigi da Portos „Geschichte von zwei edlen Liebenden“ („Hystoria novellamente ritrovato di due nobili amanti...“), 1524 verfasst und wahrscheinlich 1531 erstmals veröffentlicht, wo die Liebenden zum ersten Mal unter den Namen Giulietta und Romeo auftauchen, und Matteo Bandellos Adaption in einer seiner 214 Novellen, die zwischen 1554 und 1573 veröffentlicht wurden.<sup>13</sup> Shakespeare hat Romeo und Julia also keineswegs erfunden, vielmehr lag eine Fülle an Bearbeitungen und Übersetzungen am Kontinent und in England vor.

Wenn ich meine Ausführungen über das Frauenbild der Juliette an den Namen aufhänge, dann ist das nicht bloße Spielerei, denn der Titel ist seit jeher instabil. So lautet er etwa in einer späteren Bearbeitung von Da Portos Novelle (1539) nur „La Giulietta“. Spätere Opernbearbeitungen vertauschen die Namen: Niccoló Antonio Zingarrelli (1796), Niccola Vaccai (1825) und Riccardo Zandonai (1922) nennen ihre Opern *Giulietta e Romeo*. Mehrere Filme und Fernsehspiele im 20. Jh folgen dem Namenswechsel: Frank Millers Komödie (1923), Riccardo Fredas Film *Giulietta et Romeo* (1964), Zdenek Smetanas Film (1971), David Pinnars Fernsehspiel *Juliet and Romeo* (1976), Rudolf Kelterborns Kammeroper *Julia* (1991),<sup>14</sup> und Cathy Marston, die für ihre Bal-

<sup>12</sup> Vgl. Chiara Parisio, *Giulietta e Romeo* (Brescia 2002).

<sup>13</sup> Zur Stoffgeschichte siehe Nicole Prunster, *Romeo and Juliet before Shakespeare: Four Early Stories of Star-Crossed Love* (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000); Jill L. Levenson, „Romeo and Juliet before Shakespeare“, *Studies in Philology* 81:3 (Sommer 1984), S. 325-47.

<sup>14</sup> Andreas Briner, Thomas Gartmann und Felix Meyer, *Rudolf Kelterborn: Komponist, Musikdenker, Vermittler* (Bern: Pro Helvetia, 1993).

lettfassung (*Juliet and Romeo*, 2009) die Geschichte aus der Perspektive der sterbenden Julia erzählt.

Auch bei Shakespeare wird im Schlusswort des Prinzen der Titel umgedreht: „For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo.“ (5.3.308-9) Dem Wortmagier Shakespeare wäre gewiss eine andere Lösung eingefallen, wäre es ihm nur um den Reim „woe- Romeo“ gegangen. Die Schlussverse legen eine Verschiebung des Kräfteverhältnisses zwischen Romeo und Julia nahe, denn sie ist am Schluss die Starke und hat die letzte Entscheidung zu treffen.

Geschlechterrollen unterliegen auch Konventionen des Theaters. Im Renaissance Theater haben ausschließlich Männer oder Knaben Frauenrollen gespielt. Zingarelli, Vaccai und Bellini komponierten Romeo für weiblichen Mezzo-Sopran, weil die Rolle des Titelhelden damals noch nicht vom *castrato* zum Tenor übergegangen war. In vielen Theaterbearbeitungen des 19. Jhs wurde Romeo von einer Frau gespielt: Als 1845 die amerikanische Schauspielerin Charlotte Cushman als Romeo brillierte, schrieb die Presse: „Miss Cushman is a very dangerous young man“.<sup>15</sup>

Als Gounod *Roméo et Juliette* komponierte, lagen so viele musikalische und dramaturgische Spielarten des Stoffs vor, dass im Grunde fast alles möglich geworden war: Der Schauplatz war von Boccaccios Ravenna und Salernitanos Siena, nach Verona bei Da Porto, Brooke und Shakespeare bis Rom bei Thomas Otway (1679) verlegt worden. Gounods Oper spielt wie bei Shakespeare in Verona.

Der Schluss war einmal komisch, einmal bitter, dann bittersüß. Bereits Shakespeare entwarf fast parallel zwei konträre Versionen: die tragische mit *Romeo und Julia* und eine parodistische mit dem *Sommernachtstraum*, wo der elterliche Widerstand gleich zweimal thematisiert wird: in der Haupthandlung – Hermia darf Lysander nicht heiraten und flieht deshalb mit ihm in den Wald – und im Maskenspiel „Pyramus und Thisbe“, das eine Handvoll tölpelhafter Handwerker beschließt, anlässlich der Hochzeit von Hippolita und Theseus aufzuführen. Mit ihrem schauspielerischen Untalent verwandeln sie den tragischen Stoff in eine der Glanzstunden der Renaissancekomödie.

So wie Shakespeare mit dem Stoff gespielt hat, haben das auch Librettisten nach ihm getan und sich keineswegs verpflichtet gefühlt, Romeo und Julia sterben zu lassen. Im 18. Jh beherrscht das *lieto fine*, das *happy end*, die Bühne. Bei Schwanenberger singen Romeo und Julia gemeinsam mit Benvolio ein fröhliches Schlusstrio – es ist die einzige Nummer für mehr als zwei Personen in der drei-Personen-Oper. Auch die Charaktere haben erstaunliche Metamorphosen durchgemacht: allen voran Bruder Lorenzo und Julias Amme, die einmal als Laura, dann als Cécile, Matilda, Bianca, Marta, Isabella in Erscheinung tritt; bei Gounod heißt sie Gertrude, wie Hamlets

<sup>15</sup> Zit. In Sasha Roberts, *William Shakespeare: Romeo and Juliet* (Plymouth: Northcote, 1998), S. 57.

Mutter. Alle Charaktere außer Romeo und Julia wurden in der einen oder anderen Bearbeitung ausgetauscht oder einfach weggelassen. Bei Gounod wird auf die Montagu Familie verzichtet, die Diener der Capulets werden reduziert, der Prinz wird zum Herzog und hat nur einen Auftritt, als er nämlich im dritten Akt Romeo verbannt. Einzige Konstante ist die verhängnisvolle und unerschütterliche Liebe zweier junger Menschen. Ihr widmet Gounod alle Aufmerksamkeit.

In fünf Akten wird das Wachsen der Liebe von der ersten Begegnung über Schwärmerei und Liebesschwüre zur Eheschließung und Hochzeitsnacht bis hin zum Liebestod dramaturgisch und musikalisch umgesetzt. Gounod sah im Libretto eine ‚schöne Entwicklung‘. Wie bei Shakespeare bildet der Chor den Anfang, der im Zeitraffer die Handlung skizziert. Dann folgt ein schwungvoller Wechsel zum Maskenball ganz im pompösen Stil der Grande Opéra, wo sich Roméo und Juliette auf den ersten Blick ineinander verlieben; der zweite Aufzug gilt der Balkonszene, in der die beiden ihre Liebe beteuern; der dritte Aufzug ist geteilt in die Hochzeitsszene und den Straßenkampf, der Roméos Verbannung zur Folge hat; es ist der einzige Auftritt des Prinzen, der bei Shakespeare das zentrale Strukturelement bildete; der vierte Aufzug ist analog zum dritten Aufzug in zwei Bilder geteilt: zuerst die Brautnacht, dann spiegelbildlich die Hochzeit mit Paris, wo Julia gerade noch rechtzeitig zu Boden sinkt, ehe die Trauringe getauscht werden können; im fünften Aufzug sind die beiden für sich allein.

Der Rückzug ins Private entspricht der zunehmenden Intimität der Schauplätze, wobei der Handlungsradius immer enger wird. Den einzigen gemeinsamen öffentlichen Auftritt haben Roméo und Juliette beim Maskenball im ersten Aufzug; dann folgt der Garten, wo sie noch von Dienern gestört werden; Bruder Lorenzos Zelle, wo noch Bruder Lorenzo und die Amme anwesend sind; dann Julias Zimmer und die Einsamkeit der Gruft. Die Topographie ist zutiefst romantisch: Finstere, verborgene Orte, enge und eingeschlossene Schauplätze vermitteln neben Intimität auch eine Ästhetik des Schauerns und des Todes, die sich in unterschiedlichen romantischen Gattungen abzeichnet: vom Nacht- und Totengedicht bis hin zur Gothic. Auch dazu gibt es Ähnlichkeiten. Schließlich hatte sich Gounod in einer früheren Oper *La Nonne sanglante* (1854) dem Autor der Gothic gewidmet: dem Briten Monk Lewis. So erscheint Juliette, als sie Lorenzos Trank nimmt, die Gruft zunächst grauenvoll:

Was wird aus mir in jener Finsternis,  
 an jenem Ort des Todes und der Seufzer,  
 den die Jahrhunderte mit Knochen füllten?  
 Wo Tybalt, noch aus seiner Wunde blutend,  
 nahe bei mir in finsterner Nacht schlafen wird,  
 Gott, meine Hand  
 Wird die seine berühren! (*RJ* 92-3)

Die schöne Frau wird in der Gothic als passives, hilfloses Opfer patriarchaler Machtansprüche dargestellt, und sie ist häufig eingesperrt, ohnmächtig, regungslos. Auch bei Gounod ist der Hass der Elternhäuser ein Hass unter Männern, während die Frauen erliden, und im Finalakt werden die toten Liebenden in der Gruft gewissermaßen als statisches Bühnenbild fixiert. Gounods Oper folgt einem ästhetischen Prozess, der das Leben – auch wenn es ein gespieltes Leben ist – in Kunst überführt.

Auch Shakespeare verwandelt die Liebenden am Schluss in Kunst – als nämlich Montague eine goldene Statue von Julia in Verona errichten lassen will und Capulet ihm folgt. Doch ihr Vorhaben ist politisch motiviert: Montague und Capulet sind Vertreter der Stadt, und die Statuen der Liebenden sind ein öffentliches Denkmal zum Zeichen der Versöhnung. Sie symbolisieren politische Macht, Reichtum, Ansehen und das für die Tragödie typische Zusammenspiel von Einzelmensch und überindividueller Weltordnung. Durch Romeos und Julias Tod bricht für Verona eine neue Ära des Friedens an. Bei Shakespeare hat die Gesellschaft das letzte Wort: Die Leichen werden entdeckt vom Pagen in Begleitung von Wächtern; es kommen der Prinz, Capulet und Montague; Bruder Lorenzo klärt in einem langen Monolog den Tathergang auf, und Romeos Abschiedsbrief wird übergeben. Der Tod ist ein Ereignis, das öffentlich kommuniziert wird und Bedeutung für die Gesellschaft hat.

Bei Gounod hingegen werden alle Szenen gekürzt oder gestrichen, die den gesellschaftspolitischen Hintergrund zum Inhalt haben, so z.B. die ersten drei Szenen (bei Shakespeare bildet die Ballszene bereits die vierte und fünfte Szene des ersten Akts), ebenso wie die Verzweiflung der Liebenden nach der Kampfszene und die Beruhigungsversuche von Amme und Bruder Lorenzo am Schluss des dritten Akts. In der Öffentlichkeit treten Roméo und Juliette nach dem Ball nur mehr getrennt auf: in der Straßenschlacht im dritten Akt und bei der vereitelten Hochzeit mit Paris im vierten Akt. Beide Szenen enden mit der Isolierung der Liebenden: Roméo wird verbannt, Juliette wird ohnmächtig. Konsequenz werden die beiden aus dem gesellschaftlichen Kontext herausgelöst.

Die romantische Liebe ist Privatsache ohne Nachhaltigkeit. Gounod verzichtet auf die Versöhnung der verfeindeten Häuser, wie übrigens alle Opernkomponisten, die das tragische Ende beibehalten – mit Ausnahme von Barkworth (1916) und Blachers „szenischem Oratorium“ (1950). (Berlioz hatte die Schlusszene beibehalten.) Deshalb hat auch der Prinz/Herzog bei Gounod seine Funktion verloren und erscheint nur mehr im dritten Akt – also dem Akt, wo die Liebenden kein Duett singen. Liebe und Gesellschaft schließen einander aus. Die Gesellschaft ist bei Gounod lediglich eine dramaturgische Notwendigkeit, um das Bühnengeschehen anzukurbeln. Aber sie liefert kein komplexes Sozialgefüge, das unterschiedliche Sichtweisen der Liebe legitimieren würde, wie das bei Shakespeare der Fall ist. Die Behauptung, Shakespeares *Romeo and Juliet* wäre die romantischste aller Liebestragödien, erweist sich spätestens im Vergleich mit Gounods romantischer Oper als problematisch, weil die Liebe der

beiden aus unterschiedlichen, ja konträren Perspektiven beleuchtet wird. Romantisch ist sie bei Shakespeare nur aus dem Blickwinkel der Liebenden. In den Augen der anderen handeln sie überstürzt, unvernünftig und wider alle Norm. Shakespeares Tragödie hat enorme Stör- und Bruchlinien, weil seine Welt eben nicht auf *einer* Weltsicht beruht, sondern den Aufbruch der Renaissance aus der großen christlichen Narration bedeutet und unterschiedliche Individuen unterschiedliche Auffassungen von Liebe vertreten: Romeo, Julia, Bruder Lorenzo, die Amme, Julias Vater, Julias Mutter, Mercutio, Benvolio, Tybalt und Paris.

Gounod verwandelt Shakespeares Anatomie der Liebe in eine Psychologie der Liebe. Es gibt nur eine Sicht, eine unzertrennliche Gefühlsgemeinschaft, die ihren Sinn in Gott hat und für die Ewigkeit bestimmt ist: „Das Schicksal hat mich / unauflöslich mit dir verbunden“ (*RJ* 87). Alle Gegenstimmen sind verstummt. Für Gounods Ästhetik der totalen Verinnerlichung ist es nicht erforderlich, dass Roméo und Juliettes Tod etwas bewirkt für die Gesellschaft. Mit der ekstatischen Apotheose der Liebenden hat sich die Welt um sie herum scheinbar aufgelöst. Das Publikum hat am Schluss alle Figuren aus den Augen verloren. Nur die Liebe hat Bestand: „Die Liebe, die himmlische Flamme, / bleibt auch noch im Grab bestehen!“ (*RJ* 97).

Das erklärt, warum die Liebesszenen verlängert werden, z.B. der Abschied in der Balkonszene, weil Grégorio und andere Diener kommen, um den Garten zu durchsuchen. Markant verändert wird die Heirat von Romeo und Julia, die bei Shakespeare nur angedeutet wird, als Bruder Lorenzo am Schluss des zweiten Akts nüchtern sagt: „Come, come with me and we will make short work“ (2.6.34). Die Segnung des Ehebundes bedeutet bei Shakespeare ein Auflehnen gegen die Elterngeneration und wird kritisch kommentiert vom Trauvater. Es klingt schon fast wie eine böse Vorahnung, wenn Lorenzo betet, dass kein Leid diesem heiligen Akt folgen möge: „So smile the heavens upon this holy act / That after-hours with sorrow chide us not!“ (2.6.1-2). Gounod hingegen inszeniert eine christliche Trauungszeremonie, mit der sich die Hoffnung auf Frieden unter den verfeindeten Häusern verbindet. „Möge eure junge Liebe den ewigen Hass / zwischen euren Häusern verlöschen lassen!“ (*RJ* 75). Roméo und Juliette schließen eine durch und durch bürgerliche Ehe, die als Lebensgemeinschaft gedacht ist: Kinder sollen sie bekommen und alt sollen sie werden:

Lass sie im Alter glücklich sein,  
lass ihre Kinder auf deinem Wege gehen  
und ebenso die Kinder ihrer Kinder! (*RJ* 76)

Die Vorstellung des gemeinsamen Alterns ist Shakespeare fremd. Man stelle sich vor: Romeo und Julia lebten glücklich bis ins hohe Greisenalter! Nur als „star-crossed lovers“, wie sie der Chor im Prolog bezeichnet, also schicksalhaft den Mächten von Liebe und Tod ausgesetzt, konnten sie solches Wirkungspo-

tenzial entfalten. Ihre Liebe ist vom Anfang an „vom Tod gezeichnet“ („death-marked love“). Bei Gounod wird das Tragische ins Sentimentale verwandelt. Bruder Lorenzo betet: „Möge dieses reine, in Treue vereinte Paar / das ewige Leben erlangen / und in das Himmelreich eingehen!“ (RJ 76). Er ahnt nicht, dass das schon am nächsten Tag sein wird.

Der Liebestod ist die größte Änderung, die Gounod gegenüber Shakespeares Drama vornimmt: Romeo leert den Giftbecher und stirbt. Zu spät erwacht Julia aus ihrem Schlaf und kann nur mehr einen toten Romeo küssen, damit das Gift auch sie töte; doch die Zeit reicht nicht, sie ergreift Romeos Dolch und ersticht sich. Warum trinkt Romeo Gift, statt sich wie Pyramus zu erdolchen? Shakespeare schlachtet seine Liebenden nicht hin oder verstümmelt ihre Körper, sondern bewahrt sie füreinander und lässt sie ‚schön‘ sterben. Die Nachwelt mag Blut vorfinden, nicht die Liebenden, wie bei Ovid, Das ist übrigens auch der ausdrückliche Grund, warum Otello Desdemona erdrosselt und nicht ersticht.

Gounods Roméo trinkt ebenso das Gift im Glauben, dass Juliette tot sei. Aber wie alle französischen und italienischen Romantiker hält er Roméo lang genug am Leben, damit er ein Abschiedsduett mit Julia singen kann. Der schnelle Tod ist nichts für den Spätromantiker, er bevorzugt das langsame Sterben, besonders in der Oper. Eine Abschiedsszene gab es aber bereits in den frühen italienischen Novellen, erst Pierre Boaistuau ließ seine Julia zu schnell für einen Abschied sterben. Hier fließen also wiederum alte Traditionen herein. Auch der Pygmalion-Mythos schimmert durch, als Roméo Juliette ins Leben zurückholt. Bei Da Porto wird sogar der Vergleich mit Pygmalion gezogen. Es sind Sekunden, die Gounods Roméo und Juliette das Leben retten könnten: Er hat soeben das Giftfläschchen geleert, als sie aufwacht: „Wo bin ich?“ Romeo greift „schaudernd“ nach ihrer Hand. Sie wundert sich, welch „süße Stimme“ zu ihr spricht. Die Liebenden umarmen sich und beklagen die Hartherzigkeit ihrer Familien. Anders als bei Ovid und Shakespeare, klären sie jetzt selber das Missverständnis auf, zumal es keinen gesellschaftlichen Rahmen mehr gibt für ihren Tod: „Ich glaubte dich tot und habe dieses Gift getrunken!“ (97) Der große Dialog zwischen Shakespeares Romeo und Julia im dritten Akt, ehe er sie nach der Liebesnacht verlassen muss – „Es war die Nachtigall und nicht die Lerche, die dein Ohr durchbrach“ („It was the nightingale and not the lark / That pierc'd the fearful hollow of thine ear“, 3.5.2-3) – wird bei Gounod in der Todesszene wiederholt. Juliette ersticht sich auch nicht mit Roméos Waffe, sondern mit einem Dolch, den sie selber unter ihrem Gewand verborgen hatte. Damit geht Shakespeares sexuelle Symbolik und die Doppelbedeutung von „die“ (Sterben und Liebesakt) verloren. Es folgt der letzte Kuss, dann richten sich beide noch einmal auf und bitten um Vergebung. Ende.

Bei Shakespeare erfahren die Liebenden nicht, dass sie wegen eines Irrtums sterben. Nur das Publikum kennt das Ausmaß der Tragödie und weiß, dass Romeo für Julia und Julia für Romeo stirbt. Bei Gounod sterben sie gemeinsam, im Wissen, dass jeder für den anderen bereit war/ist zu sterben.

Damit beweisen sie nicht nur dem Publikum, sondern einander ihre bedingungslose Hingabe. Das macht psychologisch und wirkungsästhetisch einen gewaltigen Unterschied. Der Tod hat ausschließlich Bedeutung für die Liebenden. Für das Funktionieren des Dramas braucht es sozusagen kein Publikum. Wir wissen nicht mehr, begreifen nicht mehr als die Liebenden, sondern werden lediglich Zeugen eines intimen Todes. Das entspricht dem verinnerlichten Sprechen, wie wir es im lyrischen Gedicht – der bevorzugten Ausdrucksform der Romantik – vorfinden und das keinen Adressaten hat. Roméo und Juliette entziehen sich unserer Welt, in absoluter Verbundenheit miteinander und mit Gott. Das hohe schwere Tor zur Gruft in Bartlett Shers Inszenierung versinnbildlicht ihre Entrückung aus der Welt.

Der Liebestod ist nicht tragisch, sondern melodramatisch und sentimental.

Der Liebestod geschieht nicht im Wahnsinn, er ist heilig. Deshalb erlehen die beiden auch die Gnade Gottes, um nicht als Selbstmörder oder Verzweiflungstäter da zu stehen. Shakespeare hingegen war ein Meister des Wahnsinns. Intensive Gefühle wie Rache, Verzeiflung und Eifersucht, Gefühlswandel, exzessive oder unnatürliche Leidenschaft (z.B. zwischen Titania und Bottom mit dem Eselskopf) und der Freitod werden häufig im Rückgriff auf Magie oder nach der galenischen Pathologie erklärt. Bei *Romeo and Juliet* schwingen beide Diskurse mit. Anspielungen auf *madness* begleiten ihren Tod: Romeo bezeichnet sich gegenüber Paris als „madman“ (5.3.67), Julia war „too desperate“ [zu verzweifelt], um das Grab zu verlassen und tötet sich in diesem Seelenzustand: „did violence on herself“ (5.3.263-4). Zuvor wurden sie als „bewitched“ [verhext] bezeichnet, und Merkutios Ballade von der Königin Mab, mit der er Romeo hänselt, bringt einen Volksglauben ins Spiel, wonach die Feenkönigin in einer Haselnusschale durchs Feenreich gezogen wird, sich in die Träume schleicht und den Menschen Fantasien vorgaukelt. Der Traum ist der Gegenpol zur Vernunft – im *Sommernachtstraum* und in *Romeo und Julia*.

Ständige Anspielungen auf die Unvernunft der Liebenden haben Robert Burton dazu veranlasst, Romeo und Julia in seiner *Anatomy of Melancholy* 1621 krank zu schreiben. Die Diagnose lautet: Liebesmelancholie. Sie lieben unweise. Die Symptome sind emotionale Instabilität, Reue, Verlust des Verstands, Selbstzerstörung und gewaltsamer Tod. Der liebesmelancholische Mann wird durch Zureden von Freunden geheilt; für die liebeskranke Frau hingegen gibt es nur ein Allheilmittel: die Ehe – deshalb soll die in den Augen des Vaters unvernünftige Julia auch Paris heiraten.

Die Pathologisierung einer ungewöhnlich jungen, überstürzten Liebe, die mit dem Tod endet, geht seit der Frühmoderne eng einher mit moralkritischen Auslegungen. In seiner *Tragicall Historye of Romeo and Juliet* (1562) schiebt Arthur Brooke den beiden die Schuld für ihren tragischen Tod zu: Eine heimliche Heirat, Schande und Skandal verdienen nichts Anderes. Damit liegt er ganz im Trend seiner italienischen Vorläufer, die den Tod der Liebenden als gerechte Strafe darstellten. Der Romeo-und-Julia Stoff gehörte damals noch zu den Vanitas-Darstellungen, die vor den Folgen der Gier warnten. Eine Umbewertung der

Liebe durch Autoren und Publikum erfolgte erst um 1600. Das erklärt warum es in Shakespeares Tragödie noch Sympathiegegner gibt und widerläufige Liebesdiskurse ineinanderlaufen, obgleich Romeo und Julia Heldenstatus erlangt haben.

Im 18. Jh. hatte David Garrick, *der* Shakespeare-Darsteller, Julias Alter auf 18 angehoben, um sie zu rehabilitieren, denn die Kritik war hartnäckig. 1775 lesen wir etwa bei Mrs Griffith, dass der Tod „die poetische Gerechtigkeit für eine unerlaubte Heirat“ sei. Im 19. Jh. gerieten Romeo und Julia in die Fallstricke Viktorianischer Moralisten. So wird im *Westminster Review* 1845 berichtet, dass wohlmeinende Mütter ihre Töchter zu einer Aufführung von *Romeo und Julia* mitnahmen – als Warnung vor den Gefahren einer heimlichen Ehe und eines eventuellen Widerstands gegen elterlichen Willen.<sup>16</sup> Shakespeares Drama wurde zum Lehrstück gegen jugendlichen Überschwang und Ungehorsam. Das tragische Liebespaar wandelte sich von „star-crossed lovers“ zu unfolgsamen Kindern, die als abschreckendes Beispiel für unfolgsame Kinder auf die Bühne gebracht wurden. Julia traf die Kritik am Härtesten. Als mildernde Umstände wurden gelegentlich ihr Alter und die Tatsache, dass sie Italienerin war, genannt: Die Italiener waren bekannt für zügellosen Sex. So Mrs Elliott 1885: “We cannot dispute the fact that under Southern skies the conditions of physical and moral development are vastly different to what they are in the cold North“. Die Dämonisierung des katholischen Italien im Renaissance England dürfte diese Stereotypen noch verstärkt haben. Roger Ascham berichtete, dass er während eines neun-tägigen Aufenthalts in Venedig mehr „libertie to sinne“ gesehen habe als neun Jahre in London.<sup>17</sup> Gounod tat also gut daran, Juliettes Alter zu verschweigen und sie in die Nähe der Madonna zu rücken.

Romeo und Julia galten immer als ein außergewöhnliches Paar, und weil sich das Außergewöhnliche nicht mit dem Herkömmlichen beschreiben lässt, wurden sie entweder pathologisiert und moralisiert oder emotionalisiert und ästhetisiert. Gounods Oper bewegt sich in diesem Spannungsfeld. Beide Tendenzen – Moralisierung und Ästhetisierung – prägen das Bild der schönen, reinen aber leidenschaftlich liebenden Juliette. Diese ist weniger das Opfer eines gnadenlosen Schicksals wie in der Tragödie, als vielmehr das Opfer einer Epoche, die die tote Frau als Kunstobjekt verehrte und ihren Körper dem Blick des (männlichen) Betrachters freigab: als sie den Ballsaal betritt und zuerst Roméo, dann die gesamte Ballgesellschaft ihre Schönheit beschreiben; als sie bei der geplanten Trauung mit Paris vor den Augen der Hochzeitsgäste zusammenbricht; als sie aufgebahrt vor Roméo daliegt. Roméo hingegen ist kein Anschauungsobjekt bei Gounod. Juliette wird von Roméo gleichsam ins Bewusstsein zurückgeholt und erhält keine Gelegenheit, ihn zu beschreiben. Bei Ovid und Shakespeare betrachten und beschreiben Thisbe und Julia sehr wohl den toten Körper des

<sup>16</sup> Vgl. Sasha Roberts, *William Shakespeare: Romeo and Juliet*, S. 15-16.

<sup>17</sup> Zit. in *ibid.*, S. 51-52.

geliebten Mannes, und im *Sommernachtstraum* liefert Thisbes Beschreibung des toten Pyramus eine der größten Klamaukszenen der Komödie.

Die Ästhetisierung des Todes im 19. Jh. hat etwas spezifisch Weibliches. Juliette trägt den Tod von Anfang an in sich: So sagt sie gleich als sie beim Ball erfährt, dass Roméo ein Montagu ist: „Wenn ich ihm nicht gehören darf, / wird der Sarg mein Brautbett sein!“ (RJ 65) Wenn Shakespeares Liebende über den Tod sprechen, dann spielen sie auf Verwesung und Fäulnis des toten Körpers an. Für den Spätromantiker ist weder der sich zersetzende Körper noch das blühende Leben von Interesse. Er erschafft einen Zwischenzustand und projiziert den Tod ins Leben und die Liebe in den Tod. Juliette hat sich bereits den Dolch ins Herz gestochen und singt: „Ach! Dieser Augenblick ist Glück! Oh höchste, unendliche Freude, / mit dir zu sterben! Komm! Einen Kuss! Ich liebe dich!“

Der Schluss von Gounods Oper ist ein Balanceakt zwischen spätromantischer Totenschau, religiöser Ekstase und Melodramatik: Roméo besingt die scheinbar tote Juliette in der Gruft, aber er stirbt mit ihr. Der Liebestod widerlegt letztlich die Geschlechterpolarisierung und Geschlechterhierarchie des 19. Jhs, die wir symbolisch im Rollenverhältnis von passivem weiblichem Kunstobjekt (die schöne Tote) und männlichem Betrachter gesehen haben. Der Blick des Mannes auf die tote Frau geht auf das Publikum über. Denn sichtbar sind Gounods Roméo et Juliette nur mehr für das Publikum, nicht für die Gesellschaft.

Vollzieht sich bei Shakespeare in Julias Tod die für die Tragödie unabdingbare Rückbindung des Todes an die Gesellschaft, so bezeichnet Juliettes Tod die totale Verinnerlichung und den Rückzug aus der Gesellschaft. Bei Shakespeare wird Julia, die anfänglich im ummauerten Garten behütet lebt, in die Sphäre der Öffentlichkeit, also in die männliche Domäne, geholt – nicht zuletzt als Statue in Verona. Bei Gounod beschreitet Roméo den Weg Juliettes und wird wie sie aus dem Weltgeschehen gelöst, um in die Sphäre der Ewigkeit, also der zeitlosen Kunst einzugehen. Diese Sphäre hatte das 19. Jh als weiblich umschrieben. So gesehen wird die Männerrolle dem Frauenbild angeglichen: Juliette et Roméo.