

RENÉ
GIRARD

HANSER

Shakespeare

Theater des Neids



René Girard

Shakespeare
Theater des Neides

Aus dem Englischen übersetzt von Wiebke Meier

Carl Hanser Verlag

Inhalt

Einleitung

Kapitel 1

Des Lobs freut sich die Liebe

Valentine und Proteus in Die beiden Veroneser

Kapitel 2

Der Neid auf solch ein köstlich Gut

Collatine und Tarquinius in Die Schändung der Lukretia

Kapitel 3

Der Lauf wahrer Liebe

Die vier Liebenden in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 4

O lehrt mich, wie Ihr blickt

Helena und Hermia in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 5

Ihrer aller Geist umgestaltet

Die Genese des Mythos in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 6

Mehr als Bilder der Phantasie

Die Handwerker in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 7

Ein Ganzes voll Bestand

Theseus und Hippolyta in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 8

Liebe mit fremden Augen

Mimetische Wortspiele in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 9

Liebe durch Hörensagen

Mimetische Strategien in Viel Lärm um nichts

Kapitel 10

Liebe du ihn, weil ich es tue

Die Pastorale in Wie es euch gefällt

Kapitel 11

Der Spiegel nicht, Ihr seid es, der ihr schmeichelt

Selbstliebe in Wie es euch gefällt

Kapitel 12

O Welch ein Maß von Hohn sieht schön aus

Selbstliebe in Die zwölfte Nacht

Kapitel 13

Es ist mir nun so süß nicht wie vorher

Orsino und Olivia in Die zwölfte Nacht

Kapitel 14

Ein trauernd Mädchen bei den lust'gen Griechen

Die Liebesaffäre in Troilus und Cressida

Kapitel 15

Lüsternheit und Krieg

Die Subversion des mittelalterlichen Dramas Troilus und

Cressida

Kapitel 16

Die Blicke jener Männer

Machtspiele in Troilus und Cressida

Kapitel 17

O Pandarus!

Troilus und Cressida und der universale Mittelsmann

Kapitel 18

Bleiches und blutloses Nacheifern

Die Stufungskrise in Troilus und Cressida

Kapitel 19

Der Vater sollte wie ein Gott Euch sein

Die Stufungskrise in Ein Mittsommernachtstraum

Kapitel 20

Verderbliches Gegenteil

Die Stufungskrise in *Timon von Athen* und anderen Dramen

Kapitel 21

O Verschwörung!

Mimetische Verführung in Julius Caesar

Kapitel 22

Innre Wut und wilder Bürgerzwist

Polarisierende Gewalt in Julius Caesar

Kapitel 23

Das große Rom soll saugen belebend Blut

Der Gründungsmord in Julius Caesar

Kapitel 24

Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter, Caius

Das Opfer in Julius Caesar

Kapitel 25

Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter

Opferzyklen in Julius Caesar

Kapitel 26

Ein allgemeiner Wolf und eine allgemeine Beute

Der Gründungsmord in Troilus und Cressida

Kapitel 27

Süßer Puck!

Der Entschluß zum Opfer in Ein Sommernachtstraum

Kapitel 28

Um die Weisesten zu fangen

*Die Ambivalenz des Opfers in Der Kaufmann von Venedig
und Richard III.*

Kapitel 29

Glaubst du an deine eigene Theorie?

»Französische Dreiecke« in James Joyce' Shakespeare

Kapitel 30

Hamlets langweilige Rache

Vergeltung in Hamlet

Kapitel 31

Soll man die heil'gen Tempel niederreißen?

Begehren und Tod in *Othello* und anderen Dramen

Kapitel 32

Du liebst sie, weil du weißt, daß sie mich liebt

Rhetorische Figuren in den Sonetten

Kapitel 33

Ein Werkzeug, Euch anzuketten

Das Wintermärchen (Akt I, Szene 2)

Kapitel 34

Du koaktive Kunst!

Eifersucht in Das Wintermärchen

Kapitel 35

Weder Bosheit noch Veranlassung

Die Erbsünde in Das Wintermärchen

Kapitel 36

Und Eurem Schatten will ich liebend huldigen

Das Wintermärchen (Akt V, Szenen 1 und 2)

Kapitel 37

Wirft nicht der Stein mir vor, ich sei mehr Stein als er?

Das Wintermärchen (Akt V, Szene 3)

Kapitel 38

Sie nehmen Eingebung an, wie die Katze Milch schleckt

Selbstsatire in Der Sturm

Register

Einleitung

Angesichts Tausender von Büchern über Shakespeare in den Regalen unserer Bibliotheken sollte jeder, der sich daran macht, ein neues zu schreiben, mit einer umfangreichen Rechtfertigung beginnen. Meine Entschuldigung ist die ganz gewöhnliche: eine unbezähmbare Liebe zum Gegenstand. Allerdings wäre es unaufrichtig, wenn ich behauptete, daß diese Liebe so grund- und körperlos ist, wie Immanuel Kant in seinen Schriften zur Ästhetik empfiehlt.

Meine Arbeit über Shakespeare ist mit allem, was ich geschrieben habe, angefangen bei einem Aufsatz über fünf europäische Romanciers, aufs engste verknüpft. In diese fünf war ich so gleichmäßig und unparteiisch vernarrt, daß ich in seliger Unkenntnis der literarischen Mode, die von den Literaturkritikern herrisch verlangt, bei den von ihnen ausgewählten Autoren nach dem zu suchen, was sie absolut »singulär«, »einzigartig«, »unerreichbar« und »unvergleichlich« macht – mit anderen Worten: was sie von allen anderen Autoren unterscheidet –, auf die Möglichkeit spekulierte, meine fünf Romanautoren könnten etwas gemeinsam haben. Sicher ein schockierender Gedanke, doch der Einsatz zahlte sich – zumindest in meinen Augen – aus; ich entdeckte etwas und bezeichnete es als »mimetisches Begehren«.

Wenn wir an Phänomene denken, in denen Nachahmung eine Rolle spielen könnte, nennen wir Dinge wie Kleidung, Gewohnheiten, Gesichtsausdruck, Sprache, Theaterspielen, künstlerische Schöpfungen usw., doch an das Begehren denken wir meistens nicht. Folglich sehen wir die Nachahmung im gesellschaftlichen Leben als eine Kraft an, die unser Zusammenleben bestimmt und eine milde Konformität herstellt, indem einige wenige gesellschaftliche Vorbilder massenhaft reproduziert werden.

Wenn Nachahmung auch im Begehren eine Rolle spielt, wenn sie auch unseren Erwerbs- und Besitztrieb vergiftet, dann verfehlt die konventionelle Auffassung, selbst wenn sie nicht ganz falsch ist, den wichtigsten Punkt. Nachahmung führt die Menschen nicht bloß zusammen, sondern treibt sie ebenso voneinander fort. Paradoxerweise kann sie beides gleichzeitig bewirken. Individuen, die dasselbe begehren, werden durch etwas so Mächtiges geeint, daß sie die besten Freunde sind, solange sie dieses Begehren teilen können; sobald ihnen das nicht mehr möglich ist, werden sie zu den erbittertsten Feinden.

Für Shakespeare ist die ungebrochene Kontinuität zwischen Einigkeit und Uneinigkeit genauso entscheidend wie für die tragischen Dichter Griechenlands, und auch für ihn war sie eine reiche Quelle poetischer Paradoxe. Diese wichtige Quelle menschlicher Konflikte – die mimetische Rivalität – müssen Dramatiker wie Romanciers entdecken, wenn ihr Werk die Flüchtigkeit des Modischen überdauern

soll, und sie müssen sie ganz auf sich gestellt entdecken, ohne die Hilfe von Philosophen, Moraltheorikern, Historikern oder Psychologen, die sich zu dem Gegenstand beharrlich ausschweigen.

Shakespeare entdeckte diese Wahrheit so früh, daß sich seine erste Annäherung ausgesprochen unreif, ja fast wie eine Karikatur ausnimmt. In seinem noch sehr jugendlichen Gedicht *Die Schändung der Lukretia* beschließt der potentielle Vergewaltiger Tarquinius, eine Frau zu vergewaltigen, der er – anders als sein Vorbild bei dem römischen Historiker Livius – nie wirklich begegnet ist; er fühlt sich allein deswegen zu ihr hingezogen, weil der Ehemann ihre Schönheit über alle Maßen rühmt. Vermutlich schrieb Shakespeare die Szene, unmittelbar nachdem er das mimetische Begehren entdeckt hatte. Er war so gepackt davon, so begierig, das dadurch konstituierte Paradox herauszustellen, daß er eine zwar nicht völlig unglaubwürdige, aber doch ziemlich beunruhigende Ungeheuerlichkeit schuf, eine völlig »blinde Vergewaltigung«, in dem Sinn, wie wir von einer »blinden Verabredung« sprechen.

Moderne Kritiker haben eine heftige Abneigung gegen das Gedicht. Was Shakespeare betrifft, so erkannte er sehr schnell (was ich selbst wohl nie gelernt habe), daß es kein sicherer Weg zum Erfolg ist, wenn man vor der Öffentlichkeit mit der roten Flagge des mimetischen Begehrens winkt. Sehr rasch wurde Shakespeares Umgang

mit dem Begehren raffiniert, listig und komplex, doch er blieb konsequent, ja obsessiv mimetisch.

Shakespeare kann im Hinblick auf das mimetische Begehren so explizit sein wie unsereiner und verfügt über ein eigenes, dem unseren hinreichend nah verwandtes Vokabular, so daß man sofort weiß, was gemeint ist. Er spricht von »suggeriertem Begehren«, »Suggestion«, »eifersüchtigem Begehren«, »nacheiferndem Begehren« usw. Aber das wesentliche Wort ist »Neid«, für sich genommen oder in Verbindungen wie »neidisches Begehren« oder »neidisches Nacheifern«.

Wie das mimetische Begehren ordnet der Neid das begehrte *Etwas* einem *Jemand* unter, der sich einer privilegierten Beziehung dazu erfreut. Der Neid trachtet nach dem höheren *Sein*, das weder der Jemand noch das Etwas allein, sondern nur die Verbindung beider zu besitzen scheint. Unfreiwillig bezeugt der Neid einen Mangel an *Sein*, der den Neidischen beschämt, besonders seitdem der Stolz in der Renaissance metaphysisch überhöht wurde. Darum ist Neid die schwerste Sünde, zu der man sich bekennen kann.

Wir brüsten uns häufig damit, daß uns kein Wort mehr schockieren könne, wie aber steht es mit »Neid«? Unsere angeblich unersättliche Lust auf Verbotenes macht kurz vor dem Neid halt. Primitive Kulturen fürchten und unterdrücken den Neid so sehr, daß sie nicht einmal ein Wort dafür haben; wir haben ein Wort und verwenden es kaum, und dieser Umstand muß etwas zu bedeuten haben.

Viele Handlungen, die Neid erzeugen, verhindern wir nicht mehr, doch alles, was an seine Gegenwart mitten unter uns erinnern könnte, wird stillschweigend geächtet. Es heißt, die Bedeutung psychischer Phänomene stehe im direkten Verhältnis zum Widerstand, den sie gegenüber ihrer Aufdeckung an den Tag legen. Wenn wir diesen Maßstab sowohl auf den Neid wie auf das Verdrängte der Psychoanalyse anwenden, wer von beiden gibt denn dann den plausibleren Kandidaten für die Rolle des am besten gehüteten Geheimnisses ab?

Wer weiß, ob die geringe Akzeptanz, die das mimetische Begehren in akademischen Zirkeln errungen hat, nicht teilweise seiner Fähigkeit zuzuschreiben ist, eher als Maske und als Substitut für das, was Shakespeare als Neid bezeichnet, zu fungieren und nicht als seine explizite Offenlegung? Um alle Mißverständnisse zu vermeiden, habe ich für den Titel meiner Untersuchung das traditionelle Wort gewählt, das provokante Wort, das strenge und unpopuläre Wort, das von Shakespeare selbst verwendete Wort - Neid.

Heißt das, es gebe keine legitime Verwendung mehr für den Begriff des mimetischen Begehrens? Das ist nicht ganz richtig. Jeder Neid ist mimetisch, aber nicht jedes mimetische Begehren ist neidisch. Neid weist auf ein einzelnes statisches Phänomen hin, nicht auf die gewaltige Matrix von Formen, zu der das Nachahmen von Konflikten in Shakespeares Händen wird.

Diejenigen, die gegenüber dem mimetischen Begehren einwenden, auf Grund seines »Reduktionismus« verarme die Literatur, verwechseln es mit einer Sammlung einschränkender Begriffe, die angeblich einen begrenzten Inhalt erzeugen. Shakespeare beantwortet den Einwand selbst, indem er für eine Figur, die das mimetische Begehren in *Die beiden Veroneser* buchstäblich verkörpert, den Namen des griechischen Gottes der Verwandlung, Proteus, wählt. In diesem frühen Drama gelingt es ihm noch nicht, alle Implikationen des Namens zu entfalten, aber in den komischen Meisterwerken, angefangen bei dem wunderbar leichtfüßigen *Mittsommernachtstraum*, tritt die »proteische« Qualität des mimetischen Begehrens offen zutage.

Das Ziel meiner Untersuchung ist, zu zeigen, daß ein Literaturkritiker Shakespeare um so gerechter wird, je »mimetischer« er im Kern ist. Sicher wird den meisten eine solche Versöhnung von praktischer und theoretischer Kritik unmöglich erscheinen. Dieses Buch will demonstrieren, daß sie sich irren. In bezug auf Shakespeare sind nicht alle Theorien gleich: Seine Schöpfung gehorcht denselben mimetischen Prinzipien, die ich auf sein Werk anwende, und sie gehorcht ihnen *explizit*.

Shakespeare definiert das mimetische Begehren in seinen Komödien an vielen Stellen; er bezeichnet es als »Liebe, die auf der Wahl von Freunden beruht«, »Liebe mit fremden Augen«, »Liebe durch Hörensagen«. Er hat einen eigenen, unnachahmlichen Stil, Mimesis theoretisch

darzustellen: diskret, gelegentlich auch versteckt – nie vergißt er, daß die mimetische Wahrheit unpopulär ist –, aber sobald man den Schlüssel besitzt, der alle Schlösser in diesem Reich öffnet, tritt sie uns übermütig und komisch vor Augen. Der Schlüssel ist nicht das alte Gerede vom »mimetischen Realismus«, von einer angeblich separaten künstlerischen Mimesis, welcher der Stachel des Konflikts gezogen wurde. Für Shakespeare gehört auch die Kunst zur giftigen Vielfalt der Nachahmungen.

Für das, was ich tue, ist der Begriff *Interpretation*, so wie er gegenwärtig verwendet wird, nicht angemessen. Meine Aufgabe ist viel elementarer. Zum erstenmal lese ich einen Text so wortgetreu, wie er bisher hinsichtlich vieler Gegenstände, die für die dramatische Literatur wesentlich sind, noch nie gelesen wurde: dazu gehören Begehren, Konflikt, Gewalt und Opfer.

Die Freude am Schreiben der Untersuchung speiste sich aus den immer wieder neuen Entdeckungen im Text, die der neomimetische Ansatz erlaubt. Shakespeare ist komischer, als wir uns das klarmachen, auf eine bitter satirische, ja zynische Weise, und steht heutigen Einstellungen viel näher, als wir je vermuteten. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß seine Intentionen unrettbar verloren seien. Seit den Zeiten der alten Neuen Kritik haben die Interpreten die Intentionen der Dichter als unzugänglich, ja belanglos abgetan. Soweit es das Theater betrifft, ist das verheerend. Ein Lustspieldichter hat

komische Effekte im Sinn, und wenn man die nicht versteht, kann man sein Werk nicht erfolgreich aufführen.

Mit Hilfe des mimetischen Ansatzes lassen sich die »Probleme« vieler sogenannter problematischer Stücke lösen. Er ermöglicht neue Interpretationen von *Ein Mittsommernachtstraum*, *Viel Lärm um nichts*, *Julius Caesar*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Die zwölfte Nacht*, *Troilus und Cressida*, *Hamlet*, *König Lear*, *Das Wintermärchen* und *Der Sturm*. Er deckt die dramatische Einheit und thematische Kontinuität von Shakespeares Bühnenwerk auf. Er entdeckt große Veränderungen in seiner persönlichen Perspektive, eine Geschichte seines Œuvre, die Hinweise auf seine persönliche Geschichte liefert. Vor allem aber offenbart der mimetische Ansatz einen originellen Denker, der seiner Zeit um Jahrhunderte voraus war, der moderner war als irgendeiner unserer heutigen sogenannten Meisterdenker.

Shakespeare identifiziert die Kraft, die das differenzierte kulturelle System in bestimmten zeitlichen Abständen zerstört und wieder in einen Entstehungsprozeß zurückführt, als mimetische Krise, die er als eine Krise der *Stufung* bezeichnet. Er sieht ihre Lösung in einer kollektiven Gewalt, die jemanden zum Sündenbock macht (zum Beispiel Julius Caesar). Das Omega des einen kulturellen Zyklus ist das Alpha eines anderen. Es ist die einmütige Opferhandlung, die die sprengende Kraft der mimetischen Rivalität in die aufbauende Kraft einer opferbereiten Mimesis umwandelt, die in bestimmten

zeitlichen Abständen der ursprünglichen Gewalt erneut zur Geltung verhilft, um eine Wiederholung der Krise zu verhindern.

Als strategisch denkender Dramatiker greift Shakespeare bewußt auf die Kraft des Sündenbockmechanismus zurück. Während eines Großteils seiner Karriere vereinigte er zwei Stücke in einem, indem er die unterschiedlichen Segmente seines Publikums bewußt zu zwei verschiedenen Interpretationen ein und desselben Stückes hinführte: die Leute im Parterre zu einer Erklärung auf der Grundlage des Opfers, die sich in den meisten modernen Interpretationen fortsetzt, und die Leute auf den Rängen zu einer nicht auf das Opfer bezogenen, mimetischen Erklärung.

Trotz meiner Bemühungen um kompositorische Einheit war es nicht immer möglich, die chronologische Untersuchung der Stücke mit der logischen Entfaltung des mimetischen Prozesses, der auch ein zeitlicher ist, in Einklang zu bringen. Die Verbindung beider gelang für die Komödien leidlich, aber nach der Erläuterung von *Troilus und Cressida* zwang mich die Notwendigkeit einer logischen Darstellung, gelegentlich zwischen Stücken verschiedener Perioden hin und her zu springen. Mir wäre es lieber gewesen, wenn ich darauf hätte verzichten können.

Die Unzulänglichkeit hinsichtlich der chronologischen Ordnung ist nicht die schlimmste meiner Sünden. Nach etwa drei Viertel meiner Kapitel habe ich ein Kapitel zu

James Joyce' *Ulysses* eingefügt, genauer zu Stephen Dedalus' Ausführungen über Shakespeare. Dieser Text wird meistens als irrelevant für ein Verständnis Shakespeares abgetan, doch er stellt die erste *mimetische* Interpretation von Shakespeares Werken dar, eine verblüffende Verdichtung vieler Ideen, die ich im vorliegenden Buch entfalte.

Joyce' Text hat eine sehr ungewöhnliche Eigenart: Geschickt lädt er zu einer philisterhaften Fehldeutung seiner selbst ein, die in literarischen Zirkeln immer noch vorherrscht. Dieses Täuschungsmanöver fädelt Joyce geradezu diabolisch mit Hilfe einer dramatischen Ambivalenz ein, die Shakespeares Muster zu folgen scheint. Alle künftigen Leser, die Joyce seiner Schriften nicht für wert hält, werden geschickt irregeleitet und auf den Weg von Stephens feindlichen Zuhörern geschickt; am Ende »opfern« sie den Vortragenden und seinen Vortrag.

Joyce, der meine unkonventionellen Thesen stützt, ist ein so mächtiger Verbündeter, daß ich der Versuchung nicht widerstehen konnte, ihm ein eigenes Kapitel zu widmen. Doch wo sollte das plaziert werden? Um die rechte Wirkung zu erzielen, bedurften Stephens mißverstandene Donnerkeile der klärenden Tugend meiner eigenen sorgfältigen Auslegungen. Joyce mußte, eben wegen seiner Überlegenheit, auf meine eigenen Erörterungen folgen. Ich wollte ihn aber nicht als eine Art Konklusion ganz ans Ende stellen, um nicht den Eindruck zu erwecken, daß ich mit allem, was er zu Shakespeare sagt, übereinstimme. Seine

schrille Frechheit ist genau das, was nötig ist, um Shakespeare aus dem Berg von humanistischen Frömmeleien und ästhetischem Brei zu retten, unter dem der »edle Barde« jahrhundertlang begraben war; doch Joyce übersieht meiner Meinung nach im Hinblick auf die letzten Stücke etwas äußerst Wichtiges. Diese führen etwas radikal Neues ein, nämlich eine humanere, ja religiöse Note, der gegenüber der sonst so scharfsinnige Joyce vollkommen blind ist.

Schließlich entschied ich mich dafür, Joyce zwischen die Diskussionen der vielen Stücke, in bezug auf die er und ich übereinstimmen, und der sehr wenigen, bei denen wir nicht übereinstimmen, einzufügen. Doch eigentlich ist eine Lösung, die meine Analyse der Stücke unterbricht, nicht zufriedenstellend.

Ein weiteres Problem war die Auswahl der Stücke und spezifischen Szenen, die meine Diskussion am besten veranschaulichen würden. Ich hatte die Qual der Wahl. Ich wählte nicht unbedingt die reichhaltigsten Texte aus, sondern diejenigen, die für meinen Zweck die eindeutigsten waren. In der Regel stellen sie die erste Dramatisierung der mimetischen Struktur dar, die sie veranschaulichen. Die Auswahlmethode erklärt, warum die Stücke, über die ich wenig oder gar nichts sage, häufig am Ende der Periode plaziert sind, in der der Autor das besondere Genre, dem sie angehören, kultivierte – zum Beispiel *Maß für Maß* und *Ende gut, alles gut* bei den Komödien, *Macbeth* und *Antonius und Kleopatra* bei den

Tragödien. Das umgekehrte trifft für die Romanzen zu – es findet sich nichts zu *Perikles*, sehr wenig zu *Cymbeline*, dagegen ziemlich viel zu *Das Wintermärchen* und etwas zu *Der Sturm*.

Die Historiendramen fehlen fast vollständig. Mir ist bewußt, daß darin sehr viel mimetisches Material zu finden ist, besonders in *Heinrich IV., Teil II*, doch mit Rücksicht auf mein hauptsächlichliches Interesse sind diese Werke eher unergiebig und schneiden im Vergleich zu den meisten Komödien und Tragödien nicht sehr gut ab.

Meiner Untersuchung fehlt es zugegebenermaßen an einer gewissen Ausgewogenheit. Es werden so viele Stücke diskutiert, daß am Ende nur wenige fehlen, und deren Fehlen erscheint nicht gerechtfertigt. Diese Stücke habe ich nicht absichtlich, aus theoretischen oder ästhetischen Gründen, ausgeschlossen. Das »romantische« *Romeo und Julia* ist reich an mimetischer Satire, aber für ein bereits sehr angeschwollenes Buch war mein Essay zu dem Schauspiel zu lang geworden, daher entschied ich mich, ihn ganz wegzulassen.

Alle Mängel des vorliegenden Buches habe ich selbst zu verantworten. Ich hoffe, daß meine Leser in der Lage sein werden, die Spreu vom Weizen zu trennen und am Ende zumindest ein vages Bild dessen hervorzuzaubern, was eine vollkommenerere Durchführung desselben Projekts hätte leisten können.

Kapitel 1

Des Lobs freut sich die Liebe

Valentine und Proteus in *Die beiden Veroneser*

Seit frühester Kindheit sind Valentine und Proteus aus Verona Freunde, und zur weiteren Erziehung wollen ihre Väter sie gemeinsam nach Mailand schicken. Aus Liebe zu einem Mädchen namens Julia weigert Proteus sich, Verona zu verlassen; Valentine begibt sich alleine nach Mailand.

Doch trotz Julia vermißt Proteus Valentine sehr und begibt sich nach einer gewissen Zeit ebenfalls nach Mailand. Dort treffen sich die beiden Freunde im Herzogspalast wieder, in Anwesenheit der Tochter des Herzogs, Silvia; Valentine stellt Proteus kurz vor. Nachdem sie gegangen ist, verkündet Valentine, daß er sie liebt, und seine maßlose Leidenschaft verärgert Proteus. Sobald Proteus jedoch allein ist, hat er ebenfalls etwas zu verkünden: Er liebt Julia nicht mehr und hat sich ebenfalls in Silvia verliebt:

Wie eine Glut die andre Glut vernichtet,
So wie ein Keil den anderen vertreibt,
Ganz so ist das Gedächtnis vor'ger Liebe
Vor einem neuen Bild durchaus vergessen.

(II/4, 192-195; Bd. I, S. 119)¹

Das muß, wenn es sie je gab, »Liebe auf den ersten Blick« sein, denkt man, aber Proteus ist da nicht so sicher: In drei wichtigen Zeilen deutet er eine andere Erklärung an:

Ist es mein Aug, ist's meines Freundes Lob,
Ihr echter Wert, mein falscher Unbestand,
Was Unvernunft so zum Vernünfteln treibt?

(II/4, 196-198; Bd. I, S. 119)

Die ganze Komödie bekräftigt eindrucksvoll, wie entscheidend Valentines Rolle bei der Entstehung von Proteus' plötzlicher Leidenschaft für Silvia ist. Unserer romantischen und individualistischen Ideologie gemäß kann ein geborgtes Gefühl wie dieses nicht wirklich intensiv sein, weil es nicht echt genug ist. Bei Shakespeare trifft das nicht zu; Proteus' Begehren ist so heftig, daß er Silvia in der Tat vergewaltigen würde, wenn Valentine sie nicht in äußerster Not rettete.

Hierbei handelt es sich um ein *mimetisches* oder *vermitteltes* Begehren. Valentine ist das *Vorbild* oder der *Vermittler*, Proteus das vermittelte Subjekt und Silvia ihr gemeinsames Objekt. Mimetisches Begehren kann mit der Schnelligkeit eines Blitzes einschlagen, es hängt nicht wirklich, sondern nur scheinbar von dem Eindruck ab, den das Objekt macht. Proteus begehrt Silvia nicht, weil ihre kurze Begegnung bei ihm einen entscheidenden Eindruck

hinterlassen hat, sondern weil ihm schon im voraus alles gefällt, was Valentine begehrt, egal was es ist.

Das mimetische Begehren ist eine Idee Shakespeares. Wir können das erneut an Proteus' Monolog erkennen, der die Rolle der Wahrnehmung bei der Entstehung seines Begehrens nach Silvia ständig verkleinert:

Schön ist sie; so auch Julia, die ich liebe -
Nein liebte ...

(II/4, 199; Bd. I, S. 119)

Wenn Silvia objektiv nicht begehrenswerter als Julia ist, dann besteht ihr einziger Vorzug darin, daß Valentine sie bereits begehrt. Shakespeare vermindert damit in der Redewendung *Liebe auf den ersten Blick* das starke Gewicht des *Blicks*. Auch von den beiden Mädchen im *Mittsommernachtstraum* heißt es, sie seien gleichermaßen schön, und auch das stärkt die Beweise für ein mimetisches Begehren.

Den dramatischen Kontext für dieses erste und für viele weitere mimetische Begehren bei Shakespeare bildet die enge, alte Freundschaft zwischen den beiden Protagonisten. Kurz bevor Proteus in Mailand eintrifft, schildert Valentine diese Freundschaft gegenüber Silvia und ihrem Vater:

Ich kenn ihn wie mich selbst; denn seit der Kindheit

Vereint als Freunde lebten wir zusammen.

(II/4, 62-63; Bd. I, S. 115)

Wenn zwei junge Männer zusammen aufwachsen, lernen sie dieselben Lektionen, lesen dieselben Bücher, spielen dieselben Spiele und sind in bezug auf fast alles derselben Meinung. Sie neigen auch dazu, dieselben Objekte zu begehren. Die fortgesetzte Konvergenz ist nicht nebensächlich, sondern gehört zum Wesen ihrer Freundschaft; sie tritt dermaßen regelmäßig und unausweichlich auf, daß sie durch ein übernatürliches Geschick vorherbestimmt zu sein scheint; in Wirklichkeit hängt sie von einer wechselseitigen *Nachahmung* ab, die so spontan wie beständig ist, daß sie unbewußt bleibt.

Den Eros kann man nicht in derselben Weise teilen wie man ein Buch, eine Flasche Wein, ein Musikstück und eine schöne Landschaft teilt. Proteus verhält sich einfach weiter so, wie er es immer getan hat – er ahmt seinen Freund nach, doch dieses Mal sind die Konsequenzen radikal anders. Plötzlich, ohne vorherige Warnung, reißt dieselbe Haltung die Freundschaft auseinander, welche diese bisher immer genährt hat. Nachahmung ist also ein zweischneidiges Schwert. Einmal erzeugt sie so viel Harmonie, daß sie als sanftester und langweiligster aller menschlichen Triebe erscheint, ein anderes Mal so viel Streit, daß wir uns weigern, das als Nachahmung anzuerkennen.

Shakespeare ist von der Ambivalenz der Nachahmung fasziniert und zeigt ausführlich den verstörenden Zusammenhang zwischen einer Haltung, die die Freundschaft fördert, und einer Haltung, die sie zerstört. Als Valentine noch in Verona war, unternahm Proteus einen Versuch, ihn in seine Beziehung zu Julia einzubinden. Er wollte seinen Freund am Fortgehen hindern, und sein erster Gedanke fiel auf Julia. Da er sie anziehend fand, hatte er ganz natürlich das Gefühl, daß auch Valentine angezogen sein müßte; er rühmte ihre Schönheit genau so, wie Valentine jetzt in Mailand Silvia rühmt.

Immer wenn sie nicht übereinstimmen, haben unsere beiden Freunde das Gefühl, daß etwas nicht stimmt; jeder versucht dann, den anderen davon zu überzeugen, er solle sein Begehren so ausrichten, daß es wieder mit dem des Freundes zusammenfalle. Die fortgesetzte Koinzidenz von zwei Begehren ist Freundschaft. Doch genau dasselbe gilt auch für Neid und Eifersucht. Die Mimesis des Begehrens ist beides, tiefste Freundschaft und schlimmster Haß. Dieses durchsichtige Paradox spielt in Shakespeares gesamtem Bühnenwerk eine enorme Rolle.

Als Proteus Verona schließlich verließ, tat er das, so behauptete er, aus Gehorsam gegenüber seinem Vater, doch er hatte schon vorher seinem Vater nicht immer gehorcht. Das Beispiel eines Freundes ist überzeugender als alle Wünsche eines Vaters. Proteus, dessen Stolz verletzt ist, braucht eine Entschuldigung, die ihm sein Vater liefert. Hier wird zum erstenmal etwas

veranschaulicht, was uns im Verlauf der Untersuchung immer wieder begegnen wird. Entgegen der landläufigen Meinung zählen die Väter bei Shakespeare als Väter nur sehr wenig. Sie sind nicht, wie bei Freud, an sich selbst wichtig, sondern dienen lediglich als Masken des mimetischen Begehrens.

Als Proteus in Mailand ankommt, wird er unweigerlich an Valentines Indifferenz gegenüber Julia erinnert:

Liebesgespräche waren dir zur Last;
Ich weiß, du hörst nicht gern von Liebessachen.

(II/4, 126-127; Bd. I, S. 117)

Proteus ist leicht verstimmt und doch voll widerwilliger Bewunderung für den unabhängigen Geist seines Freundes. Das ist der wahre Grund, warum er Verona schließlich verläßt. Sein Begehren nach Julia ist durch Valentines Indifferenz bereits abgeschwächt worden.

Proteus' Reise nach Mailand ist eine verzögerte Nachahmung Valentines, seine plötzliche Leidenschaft für Silvia ist genau dasselbe. Einem Freund in erotischen Dingen die Wahl zu überlassen, ist zwar spektakulärer als ein Wechsel des Wohnorts, doch das Nachahmungsmuster ist dasselbe. Wenn wir das Gespräch, in dem Proteus' Begehren erzeugt wird, unmittelbar nach der kurzen Begegnung mit Silvia, genauer untersuchen, erkennen wir bei beiden Phänomenen die gleichen Konturen: Nachdem

Proteus eine Zeitlang versucht hat, auf eigenen Füßen zu stehen, hält er der Anstrengung nicht länger stand und erliegt ganz plötzlich Valentines Einfluß:

Proteus: War dies der Abgott, dem du huldigst?

Valentine: Ja; ist sie nicht ein himmlisch Heil'genbild?

Proteus: Nein; doch sie ist ein irdisch Musterbild.

Valentine: Nenn göttlich sie.

Proteus: Nicht schmeicheln will ich ihr.

Valentine: Oh, schmeichle mir; des Lobs freut sich die Liebe.

(II/4, 144-148; Bd. I, S. 118)

In einem christlichen Kontext kann es eine Beleidigung sein, jemanden als »Abgott« zu bezeichnen. Man verbindet damit eine unaufrichtige Huldigung; ein himmlisches Heiligenbild dagegen wird zu Recht und nicht zu Unrecht angebetet.

Zweimal hat Proteus Silvia schon auf die Erde herabgeholt, aber Valentine will sie immer noch im Himmel sehen:

Valentine: Laß sie doch eine Hoheit sein, erhaben
Vor allen Kreaturen auf der Erde.

Proteus: Nur Julia nehm ich aus.

(II/4, 152-154; Bd. I, S. 118)

Freimütig geben die letzten Worte den wahren Grund für Proteus' Mißvergnügen an: Zuviel Lob für Silvia bedeutet eine implizite Ablehnung Julias. Proteus will einen Waffenstillstand, doch Valentine verlangt die bedingungslose Kapitulation:

Valentine: Nimm keine aus;

Du nimmst zuviel dir gegen sie heraus.

Proteus: Hab ich nicht Grund, die meine vorzuziehn?

Valentine: Und ich will ihr zum höchsten Vorzug helfen:

Sie soll gewürdigt sein der hohen Ehre -

Zu tragen Silvias Schleppe; daß dem Kleid

Die harte Erde keinen Kuß entwende

Und, durch so große Gunst von Stolz gebläht,

Zu tragen weigert sommersüße Blumen

Und rauhen Winter ewig dauernd halte.

(II/4, 154-163; Bd. I, S. 118)

Während er diese Zeilen anhört, kann Proteus nicht umhin, sich die düstere Zukunft auszumalen, die ihn in Gesellschaft seiner jämmerlichen Julia erwartet. Permanent wird er im Schatten des strahlenden Paares stehen, dem demütige Verehrung gezollt werden muß. Zudem ist Silvia zufällig die Tochter des herrschenden Fürsten. Man sollte diese Tatsache zwar nicht überbewerten, doch ist sie der Erwähnung wert.

Für Silvias Lob greift Valentine vor allem auf religiöse Metaphern zurück. Die traditionelle Kritik verurteilt seine Sprache als künstlich. Sie lasse sich unterschiedslos auf alle Frauen anwenden, sagt man, und beschreibe keine im besonderen. Heutzutage ist Rhetorik wieder in Mode, aber merkwürdigerweise aus ebendem Grund, aus dem sie unseren Vorgängern mißfiel: Ihre offenkundige Verachtung für die Wahrheit schmeichelt der heutigen Selbstgefälligkeit; wir wünschen uns eine totale Trennung von Sprache und Realität und sind so davon überzeugt, sie in der Rhetorik zu finden, daß unser Nihilismus sich erneut bestätigt fühlt.

Die Trennung ist weniger total, als es den Anschein hat. Ich stimme gerne zu, daß die Bezeichnung einer Frau als »göttlich« sie nicht so beschreibt, »wie sie wirklich ist«. Religiöse Metaphern schildern die Schönheit einer Frau nicht wahrheitsgetreu, doch ist das auch nicht ihr eigentlicher Zweck. Das physische Erscheinungsbild wird, wie wir bereits gesehen haben, in einem mimetischen Kontext ohnehin bedeutungslos.

Die Debatte ist ein Wettstreit, und die Metaphern sind dem Zweck vollkommen angemessen. Sie sind aufsteigend angeordnet und deuten höhere und niedrigere Grade des Verführerischen an. In Wirklichkeit ist Julia kein »strahlender Stern« und Silvia keine »himmlische Sonne«; die rhetorische Aufgeblasenheit ist extrem, aber deswegen sind diese Bilder nicht weniger ein Bezugsmaßstab als ein Thermometer, auf dem man die Zahlen mit hundert oder

mit hunderttausend multipliziert hat. Silvia könnte also, selbst wenn sie nicht »erhaben vor allen Kreaturen auf der Erde« wäre, durchaus eine begehrenswertere Partie sein als Julia. Und Valentine könnte, selbst wenn er nach der Hochzeit mit ihr nicht wirklich zu einem olympischen Gott würde, den unglücklichen Proteus und seine mediokre Geliebte immer noch weit überragen.

Valentine setzt die Sprache so geschickt ein, daß Proteus immer niedergedrückter klingt. Während der erstere immer längere Sätze bildet, äußert sich der letztere weiterhin in kurzen und düsteren Ausbrüchen. Früher, in Verona, hatte Proteus sich genauso herrlich gefühlt wie nun Valentine; die Liebe zu Julia hatte ihn reich gemacht, alle anderen arm. Jetzt ist nur Valentine reich, so reich, daß sein unerhörter Reichtum seinen Freund vergleichsweise arm macht.

Ehe er der magnetischen Anziehungskraft von Valentines Begehren erliegt, unternimmt Proteus eine letzte Anstrengung, sein eigenes unabhängiges Begehren zu retten. Aber Valentine ist unerbittlich:

Valentine: Verzeih! mit ihr verglichen ist das nichts,
So einzig ist sie.

Proteus: Bleib sie einzig denn.

Valentine: Nicht um die Welt! Ja, Freund, sie ist schon mein,
Und ich so reich in des Juwels Besitz
Wie zwanzig Meere, all ihr Sand von Perlen,