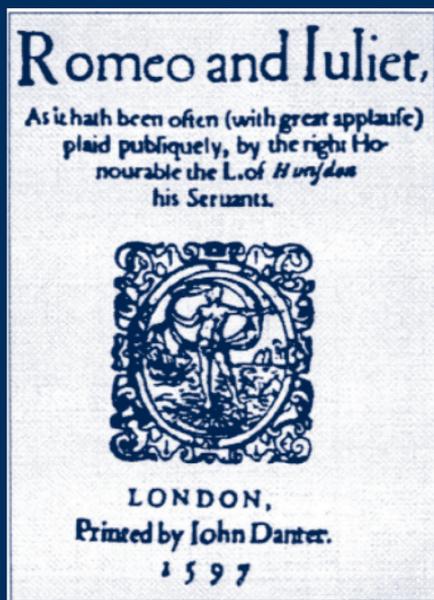


William Shakespeare

Romeo and Juliet

Romeo und Julia

Deutsche Prosafassung,
Anmerkungen, Einleitung und Kommentar
von Ulrike Fritz



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

Romeo and Juliet

Romeo und Julia

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung,
Anmerkungen, Einleitung und Kommentar
von Ulrike Fritz

**STAUFFENBURG
VERLAG**

INHALT

Vorwort der Herausgeber.....	7
Vorwort in eigener Sache.....	9
Hinweise zur Benutzung der Ausgabe.....	10
Einleitung.....	11
Datierung von <i>Romeo and Juliet</i> : 11 – Der Text: 15 – Die erste Quartoausgabe: 16 – Die zweite Quartoausgabe: 19 – Quellen und andere Einflüsse: 22 – Die Sprache: 28 – Interpretationen: 32 – Spielvorlage und Bühnenpraxis: 43 – Zur Bühnengeschichte in England: 45 – <i>Romeo and Juliet</i> auf deutschsprachigen Bühnen: 50 – Verfilmungen: 57 – Literarische und musikalische Bearbeitungen: 62	
Personenverzeichnis	68
ROMEO AND JULIET – ROMEO UND JULIA.....	72
Textnoten	345
Kommentar.....	357
Abkürzungen	435
Literaturverzeichnis	437

EINLEITUNG

DATIERUNG VON *ROMEO AND JULIET*

Romeo and Juliet erschien 1597 erstmals im Druck. Die Jahreszahl findet sich auf der Titelseite der ersten Quartoausgabe. Der Text über ihr lautet:

An Excellent conceited Tragedie of Romeo and Iuliet, As it hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the right Honourable the L. of *Hunsdon* his Seruants.

Eine ausgezeichnet erdachte Tragödie von Romeo und Julia, die oft (mit großem Erfolg) von den Gefolgsleuten des höchst ehrenwerten Lord of *Hunsdon* öffentlich gespielt worden ist.

Aufgrund der Bezeichnung *the Lord of Hunsdon his Seruants* für die Truppe vermutete Malone¹, das Stück sei zwischen dem 22. Juli 1596 und dem 17. April 1597 uraufgeführt worden, denn nur während dieses Zeitraums nannte sich Shakespeares Truppe so. Vorher und nachher (bis 1603) hießen sie *the Lord Chamberlain's Men*. Der Grund dafür war, daß am 22. Juli 1596 George Carey von seinem Vater zunächst nur den Titel *Lord Hunsdon* erbte sowie das Patronat über die Truppe. Das Amt des *Chamberlain* ('Großkammerers', d.h. des Vorstehers des Hofstaates) erhielt er jedoch erst am 17. April 1597. Diese Vermutung könnte durchaus richtig sein. Unserer Meinung nach könnte sich die Bezeichnung *the Lord of Hunsdon his Seruants* aber auch nur auf den Zeitpunkt der Drucklegung von *Rom. and Jul.* beziehen. Die Zeitangabe *often* ist schließlich so vage, daß durchaus Raum für die Vermutung bleibt, das Stück sei vielleicht doch schon vor dem 22.7.1596 gespielt worden, als die Truppe sich noch gar nicht *The Lord of Hunsdon his Seruants* nannte. Erwähnung findet das Drama erstmals in Francis Meres' Literaturbericht *Palladis Tamia* 1598, also erst nach der Drucklegung. Über den frühestmöglichen Termin für die Uraufführung und die Entstehung des Stückes lassen sich von daher keine konkreten Angaben machen. Dennoch wurde eine Datierung des Dramas immer wieder versucht. Die Jahreszahlen, die dabei vorgeschlagen wurden, reichen von 1591 bis 1596. Das Beweismaterial, das für diese Datierungsversuche herangezogen wurde, läßt sich, wie die New Cambridge

1 Siehe Variorum, S. 408f.

Ausgabe von *Rom. and Jul.* zeigt,² in drei Gruppen gliedern: a) Mögliche Anspielungen auf reale Ereignisse, b) andere Werke Sh.s und c) mögliche Einflüsse datierbarer Werke von Zeitgenossen.

Die Versuche, in *Rom. and Jul.* Bezugnahmen auf reale Ereignisse zu entdecken, sind eigentlich alle längst zu rezeptionsgeschichtlichen Kuriosa geworden. So versuchten Autoren seit Tyrwhitt³ z.B. immer wieder, das Erdbeben, das die Amme in I.3 erwähnt, als Anspielung auf ein historisches Erdbeben zu interpretieren.⁴ Zusammenfassend läßt sich hierzu sagen, daß es in den achtziger Jahren des 16. Jh.s offenbar genügend Naturkatastrophen gegeben hat, um für fast jede Datierung des Dramas zwischen 1591 und 1597 ein passendes Ereignis zu finden.⁵ Dabei handelt es sich in der Szene I.3 mit aller Wahrscheinlichkeit nur um ein erfundenes Detail, das die Erzählung der Amme noch ein wenig ausschmücken soll.

J.W. Draper⁶ datiert das Drama mit Hilfe der Mondphasen. Doch dient der Mond in der Szene II.2 nur zur Schaffung der nächtlichen Atmosphäre (Wortkulisse), und es wird auch nie deutlich, in welcher Phase er sich befindet. In I.4.82–88 beschreibt Mercutio den Traum des Soldaten; das wird von Babcock⁷ als mögliche Anspielung auf den englischen Überfall auf Cadiz im Juni 1596 verstanden. Dies ist nicht völlig von der Hand zu weisen, zumal in I.4.84 *Spanish blades* Erwähnung finden. Jedoch könnte der Ausdruck auch einfach darauf verweisen, daß Spanien zur damaligen Zeit den Ruf hatte, die besten Schwerter herzustellen.

Sh.s eigenes Gesamtwerk hilft bei der Datierung von *Rom. and Jul.* ebenfalls nicht viel weiter, da die Werke aus den neunziger Jahren, die Bezüge zu *Rom. and Jul.* aufweisen, selbst nicht exakt genug datierbar sind, um als Anhaltspunkt für eine Eingrenzung der Entstehungszeit des Dramas zu dienen. Das gilt für die Sonette, zu denen *Rom. and Jul.* eine Reihe formaler und motivischer Verbindungen aufweist, ebenso wie für die Dramen. Gemeinhin geht man heute bei den Sonetten von einer Entstehungszeit aus, die nicht vor 1590 beginnt. Das Jahr 1590 ist aber zu früh, um bei der Datierung von *Rom. and Jul.* von Nutzen zu sein.

2 G.B. Evans (Hrsg.), *Rom. and Jul.*, The New Cambridge Sh. (Cambridge 1984), S. 2.

3 Siehe Variorum, S. 43.

4 Z. B. Sidney Thomas, "The Earthquake in 'Rom. and Jul.'", *MLN* 64 (1949), 417–419. Sarah Dodson, "Notes on the Earthquake in 'Rom. and Jul.'", *MLN* 65 (1950), 144 und Joseph Hunter (1845; zitiert in Variorum, S. 44).

5 Hunters Auswahl des Erdbebens von 1570 würde das Stück sogar auf 1581 datieren. Da wäre Sh. (*1564) allerdings erst 17 gewesen.

6 J.W. Draper, "The Date of *Rom. and Jul.*", *RES* 25 (1949), 55–57.

7 R.W. Babcock, "*Rom. and Jul.*, I.4.86: an emendation", *PQ* 8 (1929), 407f.

Das Abfassen der Sonette könnte sich zudem über einen längeren Zeitraum hingezogen haben. Erwähnt werden sie erst 1598 in Meres' *Palladis Tamia*, und im Druck erschienen sie erstmalig 1609, wobei nicht auszuschließen ist, daß einige Sonette überhaupt erst in der Zwischenzeit entstanden. Die Dramen aus den neunziger Jahren, mit denen *Rom. and Jul.* besonders häufig in Verbindung gebracht wird, sind *The Two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost* und *A Midsummer Night's Dream*. Ebenso wie *Rom. and Jul.* bezieht auch *Two Gent.* Material aus Brookes *Romeus and Juliet* (1562, s. das Kap. zu den Quellen). Wegen einer Reihe stilistischer Unsicherheiten und Ungeschicklichkeiten im Handlungsaufbau bzw. in der Figurenzeichnung ist mit Sicherheit anzunehmen, daß *Two Gent.* vor *Rom. and Jul.* entstand. Wann genau, ist aber nicht geklärt. Während es gemeinhin 1593 oder 1594 datiert wird, plädiert E.A.J. Honigmann⁸ für 1587 als Entstehungsdatum und betrachtet es als Sh.s ersten Komödienversuch. Für die Datierung von *Rom. and Jul.* kommen wir mit diesem Stück also nicht weiter.

In *L.L.L.* finden sich genau wie in *Rom. and Jul.* gehäuft petrarkistische Elemente. Insbesondere in Romeos Liebe zu Rosaline sind Bezüge zu *L.L.L.* klar erkennbar. In der Künstlichkeit seiner Sprache und seiner Personengruppierungen ist *L.L.L.* noch stärker als *Two Gent.* der Tradition der höfischen Komödie Lylys verpflichtet. Obwohl die Quartoausgabe von *L.L.L.* die Jahreszahl 1598 trägt, ist wohl auch dieses Stück älter als *Rom. and Jul.* Unstimmigkeiten im Text legen die Vermutung nahe, daß es sich um die Überarbeitung einer älteren Fassung handeln könnte, was die Datierung des Stückes noch erschwert. Es bietet also ebenfalls keinen Anhaltspunkt für eine Datierung von *Rom. and Jul.*

Der *Mids. N.D.* erschien zwar erst 1600 im Druck, aber auch er wird 1598 bereits in *Palladis Tamia* erwähnt. Vermutlich entstand er jedoch schon früher. Seine Datierung wird dadurch verkompliziert, daß nicht mehr ermittelt werden kann, für welchen Anlaß er verfaßt wurde. Auffällige thematische Bezüge, wie die Vorstellung der Handwerker im fünften Akt, lassen indes vermuten, daß die beiden Stücke etwa gleichzeitig oder in dichter Folge entstanden sind. Die Idee, daß die "Pyramus und Thisbe"-Nummer, die die Handlung von *Rom. and Jul.* geradezu im Schnellverfahren ablaufen läßt, eine Parodie auf die möglicherweise als aktuelles Erfolgsstück bereits etablierte Liebestragödie darstellt, ist bestechend (s. das Kapitel über die Bearbeitungen von *Rom. and Jul.*). Die Welt der Elfen des *Mids. N.D.* erscheint wie eine Weiterentwicklung von Mercutios Queen Mab (I.4), zumal die Elfen dort tatsächlich auftreten. Wie Mab kann auch Puck die Größe verändern (II.1.47-52).

8 E.A.J. Honigmann, *Sh. 's Impact on his Contemporaries* (London 1982), S. 88.

Seine Streiche werden auf der Bühne sichtbar. Außer ihm treten weitere Elfen unterschiedlicher Größe auf. Winzig klein sind die Diener Titanias, während diese selbst aufgrund ihres Namens sehr groß zu denken ist. Komplexer als in *Rom. and Jul.*, wo beide Ebenen klar getrennt sind, ist auch das Verhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit im *Mids. N.D.* Auch dies ist vielleicht ein Hinweis, daß der *Dream* später entstand.

Wie *Rom. and Jul.* erschien *Rich. II* 1597 im Druck, ohne daß man allerdings zwingende inhaltliche Parallelen zwischen den beiden Dramen ausmachen könnte. Zudem läßt sich auch bei *Rich. II* der Entstehungszeitraum nicht genau festlegen. Wenn doch immer wieder versucht wird, *Rom. and Jul.* mit Hilfe anderer Werke Sh.s zu datieren, dann geschieht dies durchwegs, indem man hypothetische Datierungsversuche für andere Shakespearedramen als gegeben annimmt und auf dieser Basis versucht, die Entstehungszeit für *Rom. and Jul.* dingfest zu machen.

Solideres Beweismaterial, das bei der Eingrenzung eines frühestmöglichen Zeitpunktes für die Fertigstellung von *Rom. and Jul.* helfen könnte, finden wir, wenn wir uns den Werken von Zeitgenossen zuwenden, die in den neunziger Jahren des 16. Jh. im Druck erschienen. Während wir den von J.W. Lever⁹ angenommenen Einfluß einer Passage aus John Eliots *Ortho-epia Gallica* (gedruckt 1593) auf III.5.1–7 (s. die dortige Anm.) nicht unbedingt für nachweisbar halten, sehen wir den Einfluß von Samuel Daniels *Complaint of Rosamond* (gedruckt 1592) durchaus für gegeben an. Am offensichtlichsten ist er unserer Meinung nach in V.3.92–115 (s. die dortige Anm.). Besonders interessant für eine Datierung von *Rom. and Jul.* ist der zuerst von J.J.M. Tobin¹⁰ vermutete Einfluß von Thomas Nashes *Have with you to Saffron-Walden* auf die Figuren und das Vokabular von *Rom. and Jul.*, denn dieses Werk erschien erst 1596 im Druck, was die Datierung von *Rom. and Jul.* erheblich eingrenzen würde. Zwar sehen wir nicht alle von Tobin gezogenen Parallelen als erwiesen an, aber zumindest halten wir es für nicht unwahrscheinlich, daß Sh. sich etwa von der Bezeichnung *Rat-catcher* (*Saffron-Walden*, III. 67¹¹) für den jähzornigen Gabriel Harvey hat inspirieren lassen, die er in seinem Stück auf den

9 J.W. Lever, "Sh's French Fruits", *Sh. Survey* 6 (1953), 82f.

10 J.J.M. Tobin, "Nashe and the Texture of 'Rom. and Jul.'", *The Aligarh Journal of English Studies* 5 (1980), 162–174, und "Nashe and 'Rom. and Jul.'", *Notes and Queries* 27 (1980), 161f.

11 Siehe *The Works of Thomas Nashe*, hg. Ronald B. McKerrow, rev. F.P. Wilson, (Oxford 1958), Bd. III., S. 67.

nicht minder heißblütigen Tybalt überträgt (s. III.1.74). Auf derselben Seite wie *Rat-catcher* findet sich in *Saffron-Walden* außerdem noch die Beschreibung von Harveys Studierzimmer, das ähnliche Versatzstücke enthält wie der Laden des Apothekers in V.1. Brookes Beschreibung des Apothekerladens ist nicht so eindrucksvoll (2569f.) (s. das Kap. zu den Quellen). Die mögliche Verwendung von *Saffron-Walden* in weiteren Dramen Sh.s, wie *1* und *2 Hen. IV* und *Twel. N.*, könnte vielleicht auch für Tobins Theorie sprechen. Selbst wenn Sh. bereits einige Zeit vor Drucklegung Zugang zu Nashes Manuskript gehabt haben sollte, wäre demnach eine Fertigstellung von *Rom. and Jul.* vor 1595/96 als unwahrscheinlich anzusehen.

DER TEXT

Von den Dramen Sh.s sind bekanntlich keine Manuskripte erhalten, abgesehen von drei Seiten in der dramatischen Gemeinschaftsproduktion *Sir Thomas More*, die vermutlich von Sh. geschrieben wurden.¹² Grundlage für die heutigen Ausgaben der Shakespearedramen bilden daher die frühen Drucke. *Rom. and Jul.* erschien bereits zu Sh.s Lebzeiten in einem kleinformatigen Einzeldruck (Quartoaussgabe) wie neunzehn andere seiner Dramen. Die erste Quartoaussgabe (von jetzt an Q₁ genannt) erschien, wie anfangs erwähnt, 1597. 1599 erschien eine zweite Quartoaussgabe (Q₂) mit dem Titel *The Most Excellent and lamentable Tragedie, of Romeo and Juliet. Newly corrected, augmented, and amended: As it hath been sundry times publiquely acted, by the right Honourable the Lord Chamberlaine his Seruants*. 'Die ganz ausgezeichnete und beklagenswerte Tragödie von Romeo und Julia. Neu korrigiert, ergänzt und verbessert: So wie sie mehrmals öffentlich von den Leuten des ehrenwerten Großkammerers [Vorstehers des Hofstaates] aufgeführt worden ist'. Der Text der beiden Ausgaben ist nicht identisch. Q₁ ist zudem über 800 Zeilen, d.h. etwa ein Drittel, kürzer als Q₂. Der Inhalt ist aber im großen und ganzen der gleiche. Die Ausgaben des 17. Jh. basieren letztlich alle auf Q₂. Q₃ (1609) ist ein Nachdruck von Q₂. Q₄ (nicht datiert, aber wahrscheinlich etwa 1622 entstanden), wurde mit einigen Korrekturen, die nicht autorisiert sind, da Sh. 1616 starb, nach Q₃ gedruckt, wobei auch, wie Textvergleiche zeigen, Q₁ konsultiert wurde. Die erste Folioausgabe (F), d.h. die erste Gesamtausgabe der Werke Sh.s von 1623, die wegen ihres großen Formats so

12 Ein Abdruck findet sich in *The Riverside Sh.*, hg. G. Blakemore Evans (Boston 1974), S. 1683–1700.

genannt wird, folgt Q₃ fast ohne Korrekturen mit Ausnahme von einigen Bühnenanweisungen (die wir im folgenden BA abkürzen). Q₅ (1637) folgt Q₄, und die späteren Folioausgaben (F₂ 1632; F₃ 1664; F₄ 1685) folgen jeweils der unmittelbar vorausgehenden F. Da also sämtliche Ausgaben seit Q₄ erst nach Sh.s Tod entstanden sind, können etwaige Änderungen, auch wenn es sich dabei um Verbesserungen handeln sollte, nicht mehr vom Verfasser stammen. Sie haben also keinen Anspruch auf Echtheit. Und weil Q₃ nur ein Nachdruck von Q₂ ist, bilden Q₁ und Q₂ die wichtigste Grundlage für eine moderne Ausgabe von *Rom. and Jul.*

DIE ERSTE QUARTOAUSGABE

Auf der Titelseite der Q₁ heißt es, sie sei von John Danter gedruckt worden. Jedoch druckte dieser nur die Lagen A–D.¹³ Die Lagen E–K, die mit kleineren Typen gedruckt sind, stammen von Edward Allde.¹⁴ Danter's Laden wurde wegen der Veröffentlichung papistischer Schriften 1596/97 von den Behörden geplündert und zwei Druckerpressen beschlagnahmt. Hoppe¹⁵ schließt daraus, daß Q₁ zu diesem Zeitpunkt schon teilweise, eben bis zur Lage D, gedruckt war und Danter den Auftrag nun an den anderen Drucker abgeben mußte. Diese These wird allerdings von J.A. Lavin¹⁶ bezweifelt. Seiner Meinung nach wurde der Druck der Q₁ von vornherein aufgeteilt.

Weder Q₁ noch Q₂ enthalten Akt- und Szeneneinteilungen; das gilt auch für die anderen Quartos. Die Folios beginnen zwar mit "Actus Primus, Scœna Prima", doch dann folgen keine weiteren Einteilungen mehr. In der Lage G der Q₁, dort, wo spätere Hrsg. das Ende der Szene III.4 ansetzen, findet sich ein Ornamentband. Ein weiteres findet sich oben auf der nächsten Seite vor der Szene III.5. Von dort an haben sämtliche Stellen, an denen die Hrsg. seit dem 18. Jh. einen Szeneneinschnitt sehen, ein solches Ornamentband. Sollten also doch bereits zur elis. Zeit die ersten Szeneneinschnitte vorgenommen worden sein? Vermutlich handelt es sich hier aber nur um einen Kunstgriff Alldes,

13 Eine Lage ist ein Bogen Papier, der für die Herstellung von Buchseiten gefaltet wird. Im Falle der Quartos sind die Bögen zweimal gefaltet. Auf diese Weise erhält man vier Blatt Papier, vgl. lat. *quartus* 'der vierte'.

14 Henning Standish, "The Printer of *Rom. and Jul.*, Q1", *PBSA* 60 (1966), 363f.

15 H.R. Hoppe, *The Bad Quarto of 'Rom. and Jul.': A Bibliographical and Textual Study* (Ithaca, N.Y. 1948).

16 J.A. Lavin, "John Danter's ornament stock", *SB* 23 (1970), 29–34.

die Papierlagen, über die er mit Danter einen Vertrag abgeschlossen hatte, mit irgendetwas zu füllen. Damals wurde ein Drucker nach Lagen bezahlt und nicht nach der tatsächlich gedruckten Textmenge. Zudem wurden die Lagen von innen nach außen gedruckt. Das Stück wurde also nicht chronologisch gesetzt, und der Drucker mußte die Verteilung des Textes auf die einzelnen Seiten im voraus berechnen. Daß hier wohl zu viele Seiten für zuwenig Text veranschlagt worden sind, belegt die letzte Seite K4^v, die leer blieb.

Vor H.R. Hoppes Untersuchung gab es zwei miteinander zusammenhängende Theorien über die Herkunft der Q₁. 1) Die Hrsg. des 18. Jh.s hielten Q₁ gemeinhin für eine erste Fassung des Dramas, die bereits zur Aufführung gelangte, 2) Die Hrsg. des 19. Jh. versuchten außerdem die schlechte Qualität des Texts der Q₁ damit zu erklären, daß während der Aufführungen Stenographen im Publikum saßen, die von konkurrierenden Schauspieltruppen oder Verlegern engagiert waren, und das Drama aufschrieben. Beide Theorien sind inzwischen längst überholt. Allerdings vermutet man auch heute noch, nicht zuletzt wegen der großen Lücken, die Q₁ im Vergleich zur Q₂ aufweist, einen Raubdruck. Hoppe wies nach, daß es sich bei diesem Text um eine Gedächtnisrekonstruktion handelt – mit aller Wahrscheinlichkeit von Schauspielern, die bei dem Stück mitgewirkt hatten. Man bezeichnet diese Schauspieler als *reporters*. Bis heute ließ sich dabei aber nicht belegen, welche und wie viele Darsteller an diesem Unternehmen beteiligt waren und aus welchen Gründen. Hoppe vermutet, es seien die Darsteller von *Romeo und Paris* gewesen, da ihre Rollen recht gut wiedergegeben seien. Ähnliche Vermutungen hegt man bei einer Reihe weiterer Quartos von Shakespearedramen, so etwa bei dem Quarto der *Merry W.* und bei dem ersten Quarto von *Hamlet*. Derartige Quartos bezeichnet man auch als *bad quartos*. Ihr Text ist so weit entfernt von der als authentisch angesehenen Fassung, daß ein Bühnenmanuskript als Textgrundlage nicht mehr in Frage kommt. In ihnen allen finden sich immer wiederkehrende Merkmale, die auf eine Gedächtnisrekonstruktion schließen lassen. So werden in Q₁ von *Rom. and Jul.* beispielsweise Reden vorweggenommen, die eigentlich erst in einen späteren Akt gehören, ein Fehler, der einem Schreiber oder einem Setzer, der sich Stück für Stück durch das Drama hindurcharbeitet, nicht unterlaufen würde, einem Schauspieler, der seine Rolle in ihrer Gesamtheit im Kopf hat, dagegen schon. Gegen Ende des Balls in I.5 verabschiedet sich z. B. Capulet von seinen Gästen. Q₂ hat:

I thanke you honest gentlemen, good night:
 More torches here, come on, then lets to bed.
 Ah sirrah, by my faie it waxes late, (Z. 124–26)

Q₁ hat:

Well then I thank you honest Gentlemen,
 I promise you but for your company,
 I would haue bin a bed an houre agoe:
 Light to my chamber hoe.

Der *reporter* hat sich an einige Verse Capulets aus III.4 erinnert, die er aus Versehen in den ersten Akt einfügt. In III.4 besucht Paris Capulet, der möchte, daß er nach Hause geht:

I promise you, but for your companie,
 I would haue bene a bed an houre ago. (Z. 6–7)

Siebzehn Zeilen später, fast gegen Ende von III.4, sagt Capulet:

Farewell my Lord, light to my chamber ho. (Z. 33)

In Q₁ hat es also den Anschein, als habe Capulet sich ganz plötzlich in einen ziemlich unhöflichen Menschen verwandelt, der keine Freude an seinem eigenen Fest hat und lieber pünktlich zu Bett gegangen wäre. Dies widerspricht dem ganzen vorherigen Verlauf der Szene, denn ansonsten zeigt Capulet sich während des Balls als fröhlicher Gastgeber, der erst unmittelbar zuvor, sowohl in Q₁ als auch in Q₂, seine Gäste zum Bleiben aufgefordert hat.

Natürlich lassen sich umgekehrt auch Rückgriffe auf frühere Textpassagen finden. In Mercutios Sterberede in III.1 hat Q₁ die Zeile "Mercutio was slaine for the first and second cause". Der Ausdruck *the first and second cause* gehört aber zu II.4.25, wo Mercutio sich über Tybalt lustig macht. Manchmal werden Textpassagen auch paraphrasiert oder weichen in Einzelfällen sogar ganz von der Q₂ ab. Das krasseste Beispiel hierfür ist sicher die Szene II.6, deren Q₁-Fassung wir deshalb im Anhang vollständig zitieren.

Was immer die genauen Umstände waren, unter denen der Text von Q₁ entstand, so liegt ihm doch mit Sicherheit eine Aufführung des Dramas zugrunde. Dies erklärt sicher z.T. auch die Kürze des Textes, die sich somit nicht nur auf gelegentliche Gedächtnislücken der Schauspieler zurückführen läßt, sondern vielleicht auch auf eine Reihe von Streichungen. Diverse Bühnenanweisungen, die sich zwar in Q₁, nicht aber in Q₂ befinden, erhalten auf diese Weise einen wichtigen dokumentarischen Wert. Auch wenn die *reporters* nicht Mitglieder von Sh.s Truppe

ROMEO UND JULIA

[NAMEN DER AKTEURE¹

Chorus²

Escalus,³ Fürst von Verona

Paris,⁴ ein junger Graf, Verwandter des Fürsten und Mercutios

Montague⁵

Capulet⁶

Ein alter Mann aus der Familie Capulet⁷

Romeo,⁸ Montagues Sohn

Mercutio,⁹ Verwandter des Fürsten und von Paris, Freund Romeos

Benvolio,¹⁰ Neffe Montagues und Freund Romeos

Tybalt,¹¹ Neffe von Capulets Frau

Bruder Lorenzo¹²

Bruder Johannes } Franziskaner

Balthasar, Romeos Diener

Abram,¹³ Montagues Diener

-
- 1 *Names*: Die frühen Drucke von *Rom. and Jul.* enthalten kein Personenverz. Eine erste unvollständige Besetzungsliste veröffentlichte Rowe (1709). Noch älter ist die, die sich in einem Manuskript von 1694 findet, das in der Bibliothek von Douai in Frankreich aufbewahrt wird (MS Douai). Die Überschrift *Names of the Actors* übernahmen wir aus F. Sie findet sich bei denjenigen Stücken, die ein Personenverz. haben.
 - 2 *Chorus*: Vgl. Anm. 1 des Prologs.
 - 3 *Escalus*: Der Name fällt in Q₁ gar nicht, in Q₂ nur ein einziges Mal in der BA nach I.1.78, wo er *Eskales* geschrieben wird. An den übrigen Stellen wird er als *Prince* bezeichnet. Brooke nennt ihn *Escalus*, Painter *Lord Bartholemew of Escala*. Tatsächlich regierte Bartolommeo della Scala Verona zu der Zeit (frühes 14. Jh.), in der da Porto und Bandello die Geschichte ansiedeln.
 - 4 *Paris*: Auch dieser Name findet sich bei Brooke (Z. 1882 u.ö.). Er taucht erstmals bei Bandello auf. Daß er ein Verwandter von Mercutio ist, erfahren wir in V.3.75.
 - 5 *Montague*: Den Namen fand Sh. ebenfalls bei Brooke vor. In den ital. Novellen seit da Porto heißt die Familie *Montecchi*. Tatsächlich gab es in Verona des 12. Jh.s eine Familie dieses Namens. Im 13. Jh. bezog sich der Name *Montecchi* allerdings nicht mehr auf eine Familie, sondern auf eine politische Gruppierung. In Dantes *Purgatorio* (VI.106) werden die *Montecchi* mit den *Capelletti* aus Cremona, die ihren Namen wohl von den Hüten oder Mützen hatten, die sie trugen, als Beispiel für politische Zwietracht erwähnt. Die beiden Parteien hatten allerdings wohl nie Konflikte miteinander, sondern jeweils mit anderen Gruppierungen. Die Geschichte von Romeo und Julia beruht also nicht auf tatsächlichen Gegebenheiten, sondern da Porto hat sich wohl nur für die Namen von Dante inspirieren lassen.
 - 6 *Capulet*: Der Name findet sich bei Brooke als *Capelet/Capilet*, bei da Porto als *Capelletti* (s.o.).

ROMEO AND JULIET

[NAMES OF THE ACTORS

Chorus

Escalus, Prince of Verona

Paris, a young count, kinsman to the Prince and to Mercutio

Montague

Capulet

An old Man, of the Capulet family

Romeo, son to Montague

Mercutio, kinsman to the Prince and Paris, friend to Romeo

Benvolio, nephew to Montague, and friend to Romeo

Tybalt, nephew to Capulet's wife

Friar Lawrence

Friar John

} Franciscans

Balthasar, servant to Romeo

Abram, servant to Montague

-
- 7 *An old Man, of the Capulet family*: S. I.5.30 und Anm. Er ist Sh.s Erfindung.
- 8 *Romeo*: Der Name findet sich erstmals bei da Porto, auf den sich die meisten Namen, die Sh. und Brooke (*Romeus*) verwenden, zurückführen lassen. Ob Sh. die Bed. von ital. *romeo* 'Romfahrer, Pilger' kannte, ist zumindest fraglich, da das Wort nach 1400 überhaupt nicht belegt ist.
- 9 *Mercutio*: Bei da Porto erscheint auf dem Ball ein Marcuccio (etwa 'schlauer, kleiner Marco'), dessen Hände im Gegensatz zu denen Romeos eiskalt sind. Brooke übernimmt dieses Motiv und nennt die Figur Mercutio. Mercutio ist bei ihm jedoch nur eine Nebenfigur auf dem Ball (wo Sh.s Mercutio gerade nicht auftritt). Er ist dafür bekannt, daß er wie ein Löwe unter den Mädchen wütet (257ff.). Als interessante Hauptfigur ist Mercutio Sh.s eigene Schöpfung. Es ist nicht auszuschließen, daß Sh. für seine neue Figur den Namen *Mercutio* bewußt wählte, weil er vielleicht dachte, er käme von *Merkur*. Mit diesem Planeten verband man einen witzigen, lebhaften, schlagfertigen Charakter, Eigenschaften also, die für Mercutio bis zu seinem Tode typisch sind. Dabei spielt es keine Rolle, daß *Mercutio* und *Merkur* in Wirklichkeit etymologisch nichts miteinander zu tun haben.
- 10 *Benvolio*: Der Name taucht in den Quellen nicht auf. Es handelt sich um einen sprechenden Namen, der sich von lat. *bene* 'gut' und *volo* 'ich will' herleitet. Benvolio wird seinem Namen im Laufe des Stückes voll gerecht.
- 11 *Tybalt*: Der Name findet sich bei Brooke (965). Erstmals taucht er bei da Porto als *Thebaldo* auf (*Tibaldo* bei Bandello). Daß Tybalt der Neffe von Capulets Gattin ist, erfahren wir in III.1.144.
- 12 *Friar Lawrence*: In den ital. Texten seit da Porto heißt er *Lorenzo*.
- 13 *Abram*: Vgl. I.1.31 BA und Anm.

Samson } Diener Capulets
 Gregorio }
 Peter,¹⁴ Diener von Julias Amme
 Ein Apotheker
 Drei Musiker
 Ein Büttel¹⁵
 Montagues Gattin
 Capulets Gattin¹⁶
 Julia,¹⁷ Capulets Tochter
 Julias Amme
 Bürger Veronas, Herren und Damen aus beiden Häusern, Maskierte,
 Fackelträger, Pagen, Wachen, Nachtwächter, Diener und
 Gefolgsleute

Schauplatz: Verona, Mantua]¹⁸

14 *Peter*: Der Name des Darstellers, Will Kemp (Bild: *Riverside Sh.*, plate II), ist uns aus einer BA in Q₂ bekannt, wo es statt *Enter Peter* versehentlich heißt *Enter Will Kemp*, s. die Anm. zu IV.5.99. Bei Brooke heißt Romeos Diener *Peter* (*Pietro* bei Bandello).

15 *Officer* s. I.1.69 BA und Anm.

16 *Wife to Capulet*: Die Sprecherangaben für diese Figur variieren in den frühen Drucken sehr. Es finden sich die verschiedensten Bezeichnungen wie z.B. *Wife*, *Old La.*, *Mo.* usw. Von den meisten Hrsg. seit Rowe wird sie *Lady Capulet* genannt. Jedoch erfährt man nie, ob die Capulets und die Montagues adlig sind oder nicht. Wir haben für die Gattin Capulets die Sprecherangabe C. WIFE gewählt analog zu Gattin Montagues, die bei ihrer ersten Rede in Q₂ (bei uns I.1.78) M. WIFE genannt wird (s. die Anm. zu I.1.74).

17 *Juliet* heißt auch Brookes Heldin. Der Name ist die engl. Version von ital. *Giulietta* – da Portos Name für seine Hauptfigur.

18 *The Scene*: Die Bühne der öffentlichen Theater der Sh.-Zeit war ortsneutral, d.h., sie kannte im wesentlichen keine Kulissen. Die Schauplätze wurden durch den gesprochenen Text geschaffen (s. bereits Z.2 des Prologs “in fair Verona where we lay our scene” oder “fruit-tree tops” in II.2.108, das eine Gartenkulisse erzeugt).

Sampson

Gregory } Servants to Capulet

Peter, servant to Juliet's nurse

An Apothecary

Three Musicians

An Officer

Wife to Montague

Wife to Capulet

Juliet, daughter to Capulet

Nurse to Juliet

Citizens of Verona, Gentlemen and Gentlewomen of both houses,
Maskers, Torchbearers, Pages, Guards, Watchmen, Servants, and
Attendants

Scene: Verona, Mantua]

PROLOG

*Der Chorus*¹ [tritt auf].

CHORUS. Zwei Häuser, beide gleich an Rang,² im schönen Verona, wohin wir unseren Schauplatz verlegen, brechen aus altem Groll in neuen Streit³ aus, in dem das Bürgerblut⁴ die Bürgerhand⁵ befleckt. [5] Aus den unheilvollen Lenden dieser beiden Feinde erhält ein unsterbedrohtes⁶ Paar von Liebenden das Leben, dessen unglückseliger, mitleiderregender⁷ Untergang⁸ durch beider Tod die Fehde der Eltern begräbt. Der furchtbare Verlauf ihrer todgeweihten⁹ Liebe [10] und der Fortbestand des Zorns der Eltern, den allein das Ende ihrer Kinder tilgen konnte, bilden jetzt die zweistündige¹⁰ Handlung¹¹ [auf] unserer Bühne; wenn¹² ihr dieser mit geduldigen Ohren lauscht, soll, was hier¹³ mangelhaft ist, unser Mühen auszugleichen suchen. [Ab.]

-
- 1 *Chorus* bezeichnet sowohl den Text des Chors als auch den Sprecher. Die Begriffe *Prologue* und *Chorus* konnten für den Sprecher am Anfang eines Stückes synonym verwendet werden. So bezeichnet sich der *Prologue*, wie er in der BA zu Beginn von *Hen. V* genannt wird (*Enter Prologue*), in Z. 32 als *Chorus* und tritt unter diesem Namen in den anderen Akten auf. Anders als im griechischen Drama, wo der Chor aus mehreren Sängern bestand, tritt im elis. Drama nur ein einziger Sprecher auf, der in zeitgenössischen Aufführungen üblicherweise einen schwarzen Samtmantel trug. Der Text des vorliegenden Prologs hat, wie auch der zweite Chorus, die Form eines englischen Sonetts (mehr hierzu im Komm.).
 - 2 *dignity* verbindet die Vorstellungen von hohem gesellschaftlichem Rang und Ansehen, vgl. Brooke 25–26.
 - 3 *mutiny*: zu Sh.s Zeit noch vorwiegend für zivile Aufstände. Die hier dominante Bedeutung ist 'Streit' (vgl. auch I.5.80). Doch ist auch die Bed. 'Rebellion' relevant, da der Streit gegen den ausdrücklichen Befehl des Prinzen weitergeführt wird. Der Anlaß des Streits wird nicht genannt. Der Zuschauer kann daher nicht Partei ergreifen.
 - 4 *civil blood* gewinnt Konnotationen als analoge Bildung zu Phrasen wie *civil war*, *civil strife* 'Bürgerkrieg', einem Thema, für das das England Elisabeths besonders hellhörig war (vgl. die Rosenkriege).
 - 5 *civil hands* sind die Hände der Bürger von Verona, zugleich aber auch 'friedliche' und 'zivilierte' Hände (vgl. A. Schmidt, *civil* 2), 3) und Trautvetter/Leisi in *Sh. Jb West* 1969, 145ff.), denen der bewaffnete Kampf gegen Mitbürger nicht ansteht.
 - 6 *star-crossed*: Wortschöpfung Sh.s, wörtl. 'von einem Stern durchkreuzt'.
 - 7 *piteous*: 'mitleiderregend' und 'elend, jämmerlich'.
 - 8 *overthrows Doth*: Plural wohl aus Reimzwang; *doth* war in der elis. Zeit als Pluralform geläufig, s. Franz § 156, Abbott § 334. Die Umschreibung eines nicht verneinten Verbs mit *to do* mußte daher nicht unbedingt emphatische Funktion haben, sondern konnte beispielsweise auch dazu dienen, einen Vers mit einer ausreichenden Anzahl an Silben zu versehen, vgl. Franz § 597, Abbot § 306 und Scheler, S. 61.
 - 9 *death-marked*: *mark* bei Sh. meist 'Ziel (des Schützen)'. Aber ausgehend von der Bedeutung von *mark* 'Navigationspunkt, Zielpunkt' (vgl. z. B. *Sonn.* 116.5, *Oth.* V.2.269) sieht M. M. Mahood die ganze Zeile doppeldeutig: *passage* auch als 'Reise', *fearful*

THE PROLOGUE

[Enter] Chorus.

- CHORUS. Two households, both alike in dignity,
 In fair Verona, where we lay our scene,
 From ancient grudge break to new mutiny,
 Where civil blood makes civil hands unclean.
 5 From forth the fatal loins of these two foes
 A pair of star-crossed lovers take their life;
 Whose misadventured piteous overthrows
 Doth with their death bury their parents' strife.
 The fearful passage of their death-marked love,
 10 And the continuance of their parents' rage,
 Which, but their children's end, naught could remove,
 Is now the two hours' traffic of our stage;
 The which if you with patient ears attend,
 What here shall miss, our toil shall strive to mend. [Exit.]

nicht nur das Publikum betreffend 'furchtbar, schrecklich', sondern auch in bezug auf die Liebenden 'angstvoll'. Der Inhalt des Dramas ist so auf einer zweiten Ebene auch als 'angstvolle Reise ihrer auf den Tod abzielenden Liebe' angekündigt, womit sich die grundlegende Doppeldeutigkeit der Tragödie schon im Prolog abzeichnet, die sich in verschiedenen Interpretationen entweder als Schicksalstragödie oder als Charaktertragödie darstellt (Mahood, *Sh.'s Wordplay*, S. 56f.).

- 10 *two hours'*: Diese Zeitangabe ist nicht zu wörtl. zu nehmen; sie verweist aber auf die ungefähre Länge einer durchschnittlichen elis. Theateraufführung. Vgl. auch die Z. 12f. im Prolog zu *Hen. VIII may see away their shilling Richly in two short hours*. Diese Kürze wurde dadurch ermöglicht, daß ohne Kulissenwechsel (s. I.1 Anm. 1) u. deshalb ohne Pausen gespielt wurde.
- 11 *traffic*: Neben der kommerziellen Bedeutung 'Handel' kann *traffic* auch die allgem. Bed. von 'Angelegenheit' haben, vgl. *1 Hen. VI*, V.3.164.
- 12 *the which if*: Der relativische Anschluß eines Konditional- oder Temporalsatzes findet sich zur Sh.-Zeit noch des öfteren, vgl. I.5.72, *Rich. III*, I.2.175 und III.7.27.
- 13 *what here shall miss*: Vage Erklärungen wie *what may seem to you to be inadequate in this performance* 'was Euch in dieser Vorstellung als darstellerischer Mangel erscheinen mag' (New Penguin) sind unlogisch, da der ganze Vers offensichtlich zwei verschiedene Aspekte der Vorführung in Gegensatz setzt.

Ein Blick auf andere Prologe Sh.s verweist vielleicht auf eine andere Möglichkeit, diesen Vers zu verstehen. Alle Prologe, auch der vorliegende, haben u.a. die Funktion, den Schauplatz zu benennen, und weisen damit auf das "Illusionsdefizit" der elis. Bühne hin; die Prologe zu *Hen. V* und *Hen. VIII* sind da ganz explizit. Was dem Auge nicht geboten wird, muß die Phantasie ersetzen, und dabei hilft das Wort und die Kunst des Schauspielers. Bezeichnenderweise spricht unser Chorus die geduldigen Ohren seines Publikums an. Was an Bühnenillusion fehlt – eine einzige das *here* unterstreichende Geste des Chorus gibt *what here shall miss* diese Bed. –, werden die Schauspieler und der Text auszugleichen suchen (nach Bartenschlager, "Three Notes on Romeo and Juliet", 422f.).

I.1¹ *Es treten auf, Samson und Gregorio aus dem Hause Capulet mit Schwert und Schild.*²

SAMSON. Gregorio, auf mein Wort, wir werden keine Kohlen schleppen.³

GREGORIO. Nein, dann wären wir ja Köhler.⁴

SAMSON. Ich meine, wenn wir den Koller⁵ kriegen, ziehen wir.

GREGORIO. Ja, zieh den Hals aus der Schlinge, solange du noch am Leben bist.

SAMSON. [5] Ich schlage schnell zu, wenn ich aufgebracht⁶ bin.

GREGORIO. Aber man bringt dich⁷ nicht schnell zum Zuschlagen.

SAMSON. Ein Hund aus dem Hause Montague bringt mich [schon] auf.

GREGORIO. Aufbringen heißt bewegen, und tapfer sein heißt stehenbleiben. Das heißt also, wenn du aufgebracht bist, läufst du davon.⁸

1 I.1: In den elis. Ausgaben von *Rom. and Jul.* finden sich keine Akt- und Szeneneinteilungen. Das gilt mit wenigen Ausnahmen für alle Dramen der Zeit. Auch in der posthum veröffentlichten Gesamtausgabe der Dramen Sh.s., der *First Folio* von 1623, enthält der Text von *Rom. and Jul.* nur vor der ersten Szene die Angabe *Actus Primus, Scena Prima* und fügt keine weiteren Akt- und Szenenangaben ein. Die ersten Einteilungen dieser Art werden erst von Hrsg. des 18. Jh. eingefügt, die sich damit am klassizistischen Drama orientieren. Die Aufteilungen, die sich seither durchgesetzt haben, wurden beibehalten, um eine leichtere Orientierung zu ermöglichen.

Schauplatz: Die frühen Drucke von *Rom. and Jul.* kennen keine den jeweiligen Schauplatz genauer bestimmenden Bühnenanweisungen, da die elis. Bühne bis auf wenige Versatzstücke keine Kulissen kannte und somit ortsneutral war. Solche Angaben sind Zutaten der an den Bühnenverhältnissen ihrer eigenen Zeit sich orientierenden Hrsg. seit dem 18. Jh. Sie setzen meist die Guckkastenbühne und Umbau zwischen den Szenen hinter geschlossenem Vorhang voraus und stören damit den raschen organischen Handlungsfluß der elis. Dramen. Der Zuschauer kann häufig aus dem gesprochenen Text oder aus dem Handlungszusammenhang schließen, welchen Schauplatz er sich vorzustellen hat. Das in einem Kampf endende Aufeinandertreffen der Mitglieder der beiden Häuser läßt vermuten, daß wir uns in dieser Szene nicht in einem Haus, sondern auf einem Platz oder einer Straße in Verona befinden.

2 *BA ... swords and bucklers:* Während der Regierungsjahre Elisabeths kamen das Schwert und der kleine Buckelschild (*buckler*) in den feineren Schichten aus der Mode und wurden durch das Rapier, einen Stoßdegen, und den Dolch ersetzt (*Sh. 's England II*, 391). *Sword* und *buckler* galten nun als die Waffen der Dienstboten. Das Wort *sword* wurde übrigens nicht nur für das 'Schwert' verwendet, sondern konnte sich wie im modernen Englisch auch auf neuere Fechtwaffen beziehen. Reden also die jungen Herren von ihrem *sword*, meinen sie den Degen. Das *long sword* des alten Capulet ist dagegen ein 'Schwert' (Z. 73.).

3 *we'll not carry coals:* Es beginnt ein wortspielerischer Dialog, der vor allem darauf beruht, daß Gregorio Samsons prahlerische Äußerungen spöttisch uminterpretiert. So ist *we'll not carry coals* eine sprichwörtl. Redensart (Tilley C 464) mit der Bed. 'keine Beleidigung, Erniedrigung hinnehmen', welche Gregorio aber wörtl. nimmt. Vgl. *Hen. V*, III.2.42. Diese Wortspiele sind natürlich nicht wörtl. ins Dt. übersetzbar, sondern

I.1 *Enter Sampson and Gregory, with swords and bucklers, of the house of Capulet.*

SAMPSON. Gregory, on my word, we'll not carry coals.

GREGORY. No, for then we should be colliers.

SAMPSON. I mean, an we be in choler, we'll draw.

GREGORY. Ay, while you live, draw your neck out of the collar.

SAMPSON. [5] I strike quickly, being moved.

GREGORY. But thou art not quickly moved to strike.

SAMPSON. A dog of the house of Montague moves me.

GREGORY. To move is to stir, and to be valiant is to stand.

Therefore, if thou art moved, thou runn'st away.

müssen freier wiedergegeben werden. Fried hat für die ersten drei Zeilen folgende deutsche Lautassoziationen gefunden:

SIMSON: Gregorio, eins sag ich dir, verkohlen lassen wir uns nicht.

GREGORIO: Nein, sonst wären wir ja Kohlköpfe.

SIMSON: Wenn so ein Schlingel uns in Koller bringt, dann ziehn wir vom Leder, dann gehts an den Hals.

- 4 *colliers*: fast ein Schimpfwort. Die Berufe des Köhlers und des Kohlenhändlers waren übel beleumdet wegen Betrugs und ihrer Schmutzigkeit. Vgl. A. Schmidt, *OED* und Tilley C 514 sowie *Twel. N.* III.4.109f.
- 5 *choler ... collar*: Wegen der gleichen Aussprache und auch Schreibung (Q₂ schreibt *choller* für beide Wörter) ein zusammen mit *colour* und *collier* häufig für Wortspiele genutztes Wortpaar. Eine mögliche Deutung ist, daß Gregorio Samsons *choler* 'Zorn' in *collar* mit dem Sinn 'Galgenstrick' umdeutet. Das *OED* (8b) bezweifelt dies zwar, aber s. z.B. *Twel. N.* I.5.4f *He that is well hanged in this world needs to fear no colors*. 'Wer gut gehängt ist in dieser Welt, braucht keine Farben/Schlingen zu fürchten.' Die andere Möglichkeit wäre, von der Bed. *collar* 'Joch eines Zugtiers' (vgl. auch I.4.65) und den davon abgeleiteten figurativen Bed. 'Aufgaben, Pflichten' auszugehen, die in der Bed. der Redewendung *To slip one's neck out of the collar* zum Tragen kommen. Gregorio deutet dann Samsons Satz in 'Wenn wir im Joch sind, ziehen wir' um und antwortet mit der Redewendung, deren Sinn 'vermeide unangenehme Aufgaben' sich als Vorwurf von Drückebergerei und Feigheit interpretieren läßt.
- 6 *moved*: In den Zeilen 5ff. wird mit mehreren Bed. von *to move* gespielt: a) 'ärgern' (Z. 5, 7), b) 'zum Handeln bewegen' (Z. 6, 10) und c) 'den Standort wechseln' (Z. 8, 9).
- 7 *thou*: Gregorio wechselt hier vom *you* zur vertrauteren Anrede *thou*. Eine derartige Ablösung der einen Form durch die andere war in der Sprache der Zeit nichts Ungewöhnliches. *Thou* wurde oft im Affekt oder, wie hier, in humorvollen Äußerungen angewandt, während *you* die indifferente Verkehrsform darstellte (Franz § 289 a). Oft ist nicht klar entscheidbar, wie man die Anredepronomen wiederzugeben hat (s. auch Tetzel von Rosador in *Nugae Clementiae*, S. 71–77).
- 8 *runn'st away*: Angesichts der folgenden Entwicklung des Gesprächs erscheinen Innendos auf der Basis möglicher sexueller Nebenbed. nicht unwahrscheinlich: *to stir* 'sexuell erregen', *to stand* 'eine Erektion haben' und *run away* 'ejaculatio praecox' (vgl. *All's Well* III.2.39–42).

SAMSON. [10] Ein Hund aus jenem Hause soll mich [dazu] bewegen, stehenzubleiben. Ich behaupte die Mauerseite⁹ gegenüber jedem Mann oder jeder Jungfer der Montagues.

GREGORIO. Dann bist du [aber] ein schwacher Wicht¹⁰; denn der Schwächste muß an die Wand.

SAMSON. Stimmt; und deshalb werden die Weiber als das schwächere [15] Geschlecht¹¹ immer an die Wand gedrückt. Deshalb werde ich Montagues Männer von der Mauer wegstoßen und seine Jungfern an die Wand drücken.

GREGORIO. Der Streit ist [aber nur] zwischen unseren Herren und uns, ihren Männern.

SAMSON. [20] Ist [doch] alles dasselbe. Ich werde mich als Tyrann¹² erweisen. Wenn ich mit den Männern gekämpft habe, werde ich zu den Jungfern höflich¹³ sein. Ich werde ihnen die Köpfe¹⁴ abreißen.

GREGORIO. Die Köpfe der Jungfern?

SAMSON. Ja, die Köpfe der Jungfern oder ihre Jungfernschaft. [25] Nimm es, in welchem Sinne¹⁵ du willst.

GREGORIO. Die müssen es sinnlich wahrnehmen¹⁶, die es fühlen.

SAMSON. Mich sollen sie fühlen, solange ich stehen¹⁷ kann; und ich bin als hübsches Stück Fleisch bekannt.

GREGORIO. Gut, daß du kein Fisch¹⁸ bist, sonst wärest du [30] ein

9 *take the wall ... maids to the wall*: Der wortspielerische Dialog baut auf zwei Grundvorstellungen auf: a) daß in den engen Straßen der Renaissance die von der von Fahrzeugen und Reitern benützten und schmutzübersäten Straßenmitte entfernteste Position entlang den Häusermauern die unter Fußgängern bevorzugte war und damit nach den Regeln der Höflichkeit Höhergestellten und Frauen – also den Schwächeren – zustand. b) Das Sprichwort *the weakest goes to (is thrust to) the wall* 'der Schwächste geht (wird) an die Wand (gestoßen)' (Tilley W 185, vgl. auch W 15 und dt. *an die Wand spielen*). Gregorio verkehrt Samsons Aussage (a) mit Hilfe von (b) in ihr Gegenteil, worauf Samson das Sprichwort von seiner allgem. Bed. in eine sexuelle Aggression umdeutet (vgl. z.B. *Ven. and Ad.* 41), vgl. z.B. Gundolfs Übersetzung von Z. 11–17.

10 *slave* oft allgem. ein Ausdruck der Verachtung (*OED*, 1b und c).

11 *weaker vessels*: *Vessel* eigentl. 'Gefäß'. Ironische Anspielung auf 1. Petrus 3.7, wo die Frau als das schwächere Geschlecht (Luther: 'Werkzeug') erscheint, dem der Mann Ehre erweisen soll. Sprichwörtl., vgl. Tilley W 655, dort weitere Sh.-Stellen.

12 *tyrant*: bei Sh. oft allgem. für 'grausamer Mensch'.

13 *civil*: Das *civil* der Q₂ wird von Q₄ zu *cruel* 'grausam' emendiert. Natürlich könnte es sich bei *civil* tatsächlich um einen Lesefehler für *cruel* handeln, das zu *tyrant* besser passen würde. Andererseits könnte Sh. eine Antithese *fought with the men* <=> *be civil with the maids* beabsichtigt haben. *Civil* wäre dann im Zusammenhang mit *cut off their heads* zunächst als Ironie zu verstehen. Durch die Anspielung auf den Geschlechtsverkehr (*maidenheads*) ließe sich *civil* auch wörtl. interpretieren.

SAMPSON. [10] A dog of that house shall move me to stand. I will take the wall of any man or maid of Montague's.

GREGORY. That shows thee a weak slave; for the weakest goes to the wall.

SAMPSON. 'Tis true; and therefore women, being the [15] weaker vessels, are ever thrust to the wall. Therefore I will push Montague's men from the wall and thrust his maids to the wall.

GREGORY. The quarrel is between our masters, and us their men.

SAMPSON. [20] 'Tis all one. I will show myself a tyrant. When I have fought with the men, I will be civil with the maids – I will cut off their heads.

GREGORY. The heads of the maids?

SAMPSON. Ay, the heads of the maids, or their maidenheads. [25] Take it in what sense thou wilt.

GREGORY. They must take it in sense that feel it.

SAMPSON. Me they shall feel while I am able to stand; and 'tis known I am a pretty piece of flesh.

GREGORY. 'Tis well thou art not fish; if thou hadst, thou [30] hadst been

14 *heads ... maidenheads*: Das Wortspiel beruht auf der Umdeutung des Suffixes *-head* ('-heit -schaft' von 'Jungfernschaft') in das Substantiv *head* 'Kopf'. Vgl. auch *Per.* IV.6.120f. Gundolf versucht im Dt. ein neues Wortspiel durch eine freie Übers. von Z. 22–24:

SIMSON: ... Ich werde ihnen die Haut ritzen.

GREGORIO. Die Haut der Jungfern?

SIMSON. Ja, die Haut der Jungfern oder ihre Jungfernhaut ...

15 *sense*: Spiel mit den verschiedenen Möglichkeiten, das Wort zu verstehen: 'Bedeutung', 'Sinn' (als Bedeutung und als einer der fünf Sinne), 'sinnliche Wahrnehmung', 'Empfindung' mit der Nuance 'Sinnlichkeit' (vgl. *Meas. for M.* I.4.59, II.2.143, *Per.* V.3.30), so daß das Wort nicht als Tautologie mit dem folgenden *feel* zu verstehen ist.

16 *take*: Auch *take* läßt sich als Zweideutigkeit interpretieren, s. Flatters Übers. 'Die Mädchen müssen's aufnehmen, wie du willst'.

17 *stand*: außer 'stehen' auch 'eine Erektion haben'. *pretty piece of flesh*: Auch dieser Ausdruck ist mehrdeutig.

18 *fish* und *flesh* wurden in zahlreichen Redensarten kontrastiert, deshalb ist eine solche Kontrastierung auch im Slang zu erwarten. Da *flesh* für Fleischlichkeit steht, bedeutet *fish* so etwas wie 'kalt', s. auch die Anm. zu *poor-John*.

Stockfisch.¹⁹ Zieh dein Ding!²⁰ Hier kommt was²¹ vom Hause Montague.

Zwei weitere Diener treten auf [einer von ihnen ist Abraham²²].

SAMSON. Meine blanke Waffe²³ ist heraus. Fang Streit an! Ich halte dir den Rücken frei.

GREGORIO. Wie? [Mir] den Rücken kehren und [weg]laufen?²⁴

SAMSON. [35] Von mir brauchst du nichts zu befürchten.

GREGORIO. Nein, wahrhaftig!²⁵ Ich dich fürchten!²⁶

SAMSON. Behalten wir das Recht auf unserer Seite; laß sie anfangen.

GREGORIO. Ich starr [sie] im Vorbeigehen finster an. Das können sie [dann] nehmen, wie sie wollen.

SAMSON. [40] Nein, wie sie sich trauen. Ich will gegen sie den Daumen beißen.²⁷ Wenn sie sich das gefallen lassen, ist es eine Schande für sie.

ABRAHAM. Beißt Ihr den Daumen gegen uns, mein Herr?

SAMSON. Ich beiße meinen Daumen.

ABRAHAM. Beißt Ihr den Daumen gegen uns, mein Herr?

SAMSON [*beiseite zu Gregorio*]. [45] Ist das Recht auf unserer Seite, wenn ich ja sage?

GREGORIO [*beiseite zu Samson*]. Nein.

SAMSON. Nein, mein Herr, ich beiße den Daumen nicht gegen Euch, mein Herr; aber ich beiße meinen Daumen, mein Herr.

19 *poor-John* ist getrockneter und gesalzener Dorsch, ein minderwertiger Stockfisch. Die Bezeichnung taucht bei Sh. noch einmal in herabsetzendem Kontext auf: Trinculo über Caliban: *a very ancient and fishlike smell; a kind of not the newst poor-John* 'ein wahrhaft abgestandener, fischiger Geruch, gewissermaßen einem nicht mehr ganz frischen Stockfisch'. *Temp.* II.2.25f. *Stockfish* selbst tritt gelegentlich – ohne daß die Bed. eindeutig geklärt wäre – als Gegensatz zu sexueller Lust auf, bei Sh. deutlich in *Meas. for M.* III.2.103, wo Angelos öffentliche Sexualfeindlichkeit durch das Gerücht erklärt wird, er sei von zwei Stockfischen gezeugt worden. Vgl. auch *1 Hen. IV.* II.4.233, wo es als Schimpfwort in erotischem Kontext Verwendung findet. In Marlowes *Dr. Faustus* II.1.172f. erklärt die Unzucht, daß ihr ein Zoll rohes Schaffleisch lieber ist als eine Elle gebratener Stockfisch.

20 *tool*: 'Werkzeug', d.h. 'Degen' und (Slang) 'Penis'. Nach der Potenzprahlerei Samsons erweckt diese Doppeldeutigkeit für einen Augenblick die Erwartung, es träten Mädchen auf und Samson habe die Probe aufs Exempel zu bestehen.

21 *of the house* ist ein Genitivus partivus im Sinne von *some of the house* 'einige aus dem Hause', vgl. *2 Hen. IV.* II.4.306 und *Haml.* III.2.38 sowie *Numbers* '4. Moses' XIII, 20, 23 in der *King James's Bible*.

22 *BA*: Die Namen der beiden auftretenden Diener werden in den *BA* der frühen Drucke nicht erwähnt. Die Identität des Dieners Abram (Kurzform von Abraham) ergibt sich in *Q₂* aus der Sprecherangabe in *Z.* 42. Die Sprecherangaben seiner weiteren Reden werden

poor-John. Draw thy tool! Here comes of the house of Montagues.

Enter two other Servingmen [one being Abram].

SAMPSON. My naked weapon is out. Quarrel! I will back thee.

GREGORY. How? turn thy back and run?

SAMPSON. [35] Fear me not.

GREGORY. No, marry. I fear thee!

SAMPSON. Let us take the law of our sides; let them begin.

GREGORY. I will frown as I pass by, and let them take it as they list.

SAMPSON. [40] Nay, as they dare. I will bite my thumb at them, which is disgrace to them if they bear it.

ABRAM. Do you bite your thumb at us, sir?

SAMPSON. I do bite my thumb, sir.

ABRAM. Do you bite your thumb at us, sir?

SAMPSON [*aside to Gregory*]. [45] Is the law of our side if I say ay?

GREGORY [*aside to Sampson*]. No.

SAMPSON. No, sir, I do not bite my thumb at you, sir; but I bite my thumb, sir.

Abra. abgekürzt. Der Name des zweiten Dieners wird nicht genannt. Rowe setzt ihn mit Balthasar, Romeos Diener, gleich, was von vielen Hrsg. übernommen wurde.

- 23 *naked weapon*: a) 'Schwert, Dolch', b) im Slang 'Penis'. Peter witzelt genauso in II.4.149.
- 24 *turn thy back*: Gregorio interpretiert Samsons *I will back thee* ironisch ins Gegenteil um.
- 25 *marry*: Kurz für *by Mary* 'bei Maria', ein seit me. Zeit geläufiger Ausdruck der Versicherung, der Überraschung oder des Erstaunens, dessen religiöser Ursprung wohl gar nicht mehr wahrgenommen wurde, vgl. I.3.63.
- 26 *I fear thee*: Gregorios Replik läßt zwei Deutungsmöglichkeiten zu. Im Gegensatz zur obigen Übersetzung könnte der Ausdruck auch bedeuten, daß er sehr wohl befürchte, daß Samson davonlaufen könnte. Entsprechend dem Gesprächsverlauf aber ist es wahrscheinlicher, daß er eine von Samson nicht intendierte Doppeldeutigkeit wortspielerisch nützt, Samsons Replik umdeutet und eine verächtliche Entrüstung vorspiegelt über Samsons Vermutung, er, Gregorio, könne ihn fürchten.
- 27 *bite my thumb*: Cotgrave beschreibt die gemeinte Geste unter dem Stichwort *faire la nique*. Sie hat den Sinn einer Drohung oder Herausforderung; der Daumennagel wird hinter den oberen Schneidezähnen hervorgezogen, wobei ein Schnalzlaut erzeugt wird. Diese Geste (vgl. D. Morris, *Gestures* (London 1979) unter *teeth flick*, mit Abb. S.197) ist verwandt, aber nicht identisch mit der "Feige" (ebda. 148). In den dt. Übersetzungen wird diese Geste natürlich durch eine andere ersetzt, wie das Herausstrecken der Zunge oder das Zeigen einer langen Nase bzw. des Vogels. Auch der Stinckfinger wäre in einer modernen Inszenierung denkbar. Die Einfügung von *do* in einem bejahten Aussagesatz mußte im elis. Englisch nicht unbedingt emphatische Funktion haben (vgl. Anm. 61). An dieser Stelle wäre eine Emphase aber durchaus sinnvoll: 'Ich beiße in der Tat meinen Daumen' (aber ich habe nicht gesagt, gegen wen).