

Elisabeth Bronfen

Shakespeare in Hollywood. Cross-mapping als Leseverfahren

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2275>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: Shakespeare in Hollywood. Cross-mapping als Leseverfahren. In: Helga Lutz, Jan-Friedrich Missfelder, Tilo Renz (Hg.): *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2006, S. 23–39. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2275>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY-NC-ND 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY-NC-ND 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Shakespeare in Hollywood: Cross-mapping als Leseverfahren

ELISABETH BRONFEN

Am Ende von John Hustons *Maltese Falcon* (1941) bemerkt der Polizist Tom, nachdem er die *femme fatale* und ihre Verbündeten bereits festgenommen hat, die schwarze Statue, die auf dem Tisch in der Wohnung Sam Spades steht. Er nimmt sie in die Hand und fragt seinen Freund, was das Ding, um das soviel Lärm gemacht worden war, denn eigentlich sei. Dieser ist bereits zu ihm getreten und hat selber begonnen, den bleiernen Vogel – als wäre es eine Wunderlampe – mit seiner linken Hand zu reiben. Dann antwortet Humphrey Bogart mit den Worten von Shakespeares Prospero: »[T]he stuff dreams are made of.« Verwundert blickt Tom ihm nach, während Sam Spade die Statue an sich nimmt und seine Wohnung verlässt. John Huston ist nicht der einzige Hollywood-Regisseur, der bei Shakespeare Bilder, Figuren und Handlungen entlehnt, um Geschichten über Liebe, Verrat, Verbrechen und Verderben zu erzählen, aber auch um das eigene Medium zu reflektieren. Um der Fruchtbarkeit illegitimer Vergleiche für die Kulturwissenschaften nachzugehen, soll deshalb im Folgenden ein *cross-mapping* des Nachlebens Shakespeares im Hollywood-Kino vorgeführt werden, das sich an einer thematischen Koinzidenz festmacht.¹ Im Werk Shakespeares spielt das Durchwandern der Nacht als spezieller Chronotopos, in dem Helden und Heldinnen besondere Erfahrungen machen und Erkenntnisse gewinnen können, nicht nur wiederholt eine zentrale Rolle. Brisant für die Frage des thematisch orientierten

1. Siehe Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache«, in: Lutz Musner, Gotthart Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien 2002, S. 110-136, sowie die »Einleitung«, in: Dies.: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt am Main 2004, S. 9-19.

Textvergleiches ist zudem der Umstand, dass Shakespeare zeitgleich zwei Stücke geschrieben hat, in denen Liebende eine von Fantasien, Begehren und Ängsten geprägte Nacht durchleben. So stellen *A Midsummer Night's Dream* und *Romeo and Juliet*, als Textpaar betrachtet, die komödienthafte und die tragische Seite der gleichen Medaille vor, behandeln sie doch ähnliche philosophische und ästhetische Erkenntnisse in Bezug auf ein Wissen und ein Leben, das nicht mit den Gesetzen des Tages konform ist oder nur bedingt in diese Gesetze überführt werden kann.

Als zweite thematische Koinzidenz ist der Umstand zu verstehen, dass Shakespeares Werk im Sinne eines kulturellen Nachlebens medial eine poetische Energie entwickelt hat, die von der Renaissance-Bühne zum Hollywood-Mainstream führt: einerseits zur *sophisticated comedy* der dreißiger Jahre, andererseits zum *film noir*, der mit John Hustons *Maltese Falcon* einsetzt, jedoch nicht nur in den achtziger Jahren im *neo-noir* eine Renaissance erfahren, sondern auch eine Shakespeare-Verfilmung wie Baz Luhrmans *Romeo and Juliet* (1997) nachhaltig geprägt hat. Bekanntlich hat Shakespeare immer wieder auf das Denkbild, die Welt sei ein Theater, zurückgegriffen: beispielsweise in der Theateraufführung von Pyramus und Thisbe, die von den Handwerkern im *Midsummer Night's Dream* geprobt und dann am Hof während der Hochzeitsfeier aufgeführt wird. Ebenso verweist auch das Genrekinno des Hollywood-Mainstreams in seiner Blütezeit wie in seiner Pop-Refiguration gerne darauf, dass es nur Träume herstellt. Für beide passt Prosperos Diktum, mit dem er dem verwunderten Ferdinand im 4. Akt des *Tempest* die kuriosen Erscheinungen erklärt, die er auf der Insel seit seiner Ankunft angetroffen hat: »These our actors [...] were all spirits, and are melted into air, into thin air; and like the baseless fabric of this vision [...] shall dissolve [...] We are such stuff as dreams are made on.« (4.1.148-157) Fällt am Ende eines jeden Stückes der Vorhang, löst sich am Ende jedes Films das Schattenspiel im Licht oder im Dunkel auf. Um diese unbestimmte Leere, aus der alle Darstellungen, Sprache und Bestimmungen entstehen, gegen die sie aber auch gerichtet sind und die sie deshalb unwillkürlich immer wieder einholen wird, zu beschreiben, soll *cross-mapping* als vergleichendes Leseverfahren ebenfalls vorgestellt werden.

Die Freude der Analogie

Wie erhalten kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken ihre treibende Kraft, genauer: ihre Fähigkeit, über den historischen Augenblick, aus dem sie entstanden sind, zu wirken und uns zu errei-

fen, man könnte auch sagen über die Zeiten und in verschiedenen Medien sich zu entwickeln? Um diese kulturelle Überlebenskraft zu beschreiben, hat der amerikanische Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt den rhetorischen Begriff der *energia* als soziale und historische Kategorie wieder aufleben lassen. Für ihn steht dabei die Verschränkung einer zeitgenössischen Erfahrung von Affiziertheit mit einer historischen Transaktion auf dem Spiel. Die ästhetische Kraft von Stücken wie *Romeo and Juliet* oder *A Midsummer Night's Dream* soll nicht als direkte Entwicklung aus einer historischen Zeit in unsere begriffen werden, da die soziokulturellen Umstände jedes dieser Stücke, aus denen es entstanden ist und die es repräsentierte, sich im Verlauf der Jahrhunderte wesentlich verändert haben. Gleichzeitig streichen diese Umschriften, die das Überleben eines ästhetischen Werkes sicherstellen, die historische Vergangenheit auch nicht aus, als wären wir in einer anhaltenden Gegenwart eingeschlossen. Greenblatts Rückgriff auf den Begriff der *energia* besagt statt dessen: Die hartnäckig sich immer wieder durchsetzende Kraft eines Shakespeare-Stückes ist auf einen Prozess der Verhandlungen und des Austausches zurückzuführen, der bereits im ursprünglichen Entstehen eines Werkes (im Falle Shakespeares die Renaissance-Bühne) bemerkbar war und dann anschließend von den kulturellen Umschriften – den Aufführungen, Übersetzungen und Zitate dieses Werkes – entwickelt worden ist. Vom Austausch sozialer Energien zu sprechen, bedeutet also, darauf zu beharren, dass es zwar keine direkte, ungetrübt rekonstruierbare Verbindung zwischen unserem zeitgenössischen Empfinden und den früheren historischen Bedingungen, die ein Shakespeare-Stück geprägt haben, gibt. Das Nachleben im Sinne einer kulturellen Umwandlung des Stückes wird hingegen vornehmlich an der Konsequenz abgelesen, mit der die in dem jeweiligen Text eingeschriebenen sozialen Energien aufgegriffen und entwickelt werden. Diese *energia* kann, laut Greenblatt, nur indirekt als Wirkung festgestellt werden: An der Fähigkeit bestimmter textueller Spuren, ein kollektives kulturelles Imaginäres herzustellen, zu gestalten und zu organisieren. Die Frage, was denn an sozialen Energien zirkuliere, beantwortet Greenblatt folgendermaßen: »Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Staunen, Begehren, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse.«² Man könnte auch sagen: Alles, was an Empfindungen und Vorstellungen von einer Gesellschaft erzeugt und von dieser repräsentiert wird.

Ausgehend vom Konzept der Umschrift als kultureller Kraft, die

2. Stephen Greenblatt: »Die Zirkulation sozialer Energie«, in: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1993, S. 31.

die ästhetischen Werke den Tod ihrer Autoren und das Ableben der Kultur, aus der sie entstammen, überleben lässt, soll im Folgenden ein thematisch ausgerichteter Textvergleich durchgespielt werden, den ich *cross-mapping* nenne. Dabei geht es mir um das Aufeinanderlagern oder Kartografieren von Denkfiguren: in diesem konkreten Fall das Eintreten und Durchwandern eines nächtlichen Raums als Chiffre für die Erfahrung einer liebesbedingten Umnachtung, die zum fröhlichen Entdecken eines bislang unerforschten Zustandes der Enthemmung führen kann, aber auch zum erschreckenden Ausbruch rachsüchtiger Gewalt und wechselseitiger Zerstörung. Von *cross-mapping* wird deshalb gesprochen, weil bei diesem Lektüreverfahren Ähnlichkeiten zwischen den Shakespeare-Stücken und dem Hollywood-Kino aufgezeigt und festgehalten werden sollen, für die wenig eindeutige intertextuelle Beziehungen festgemacht werden können. Dabei geht es mir sowohl um die Entwicklung, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, wie um die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen. *Cross-mapping* als Leseverfahren entstammt dem analytischen Anliegen, ein modernes Nachleben bestimmter Denkfiguren wie der nächtlichen Liebesverwirrung im Hollywood-Mainstream aufzuspüren. Bei diesem Suchen nach Analogien geht es jedoch weniger um die Frage, warum eine Denkfigur überlebt, sondern darum, welche Entwicklung diese Denkfigur in der Bewegung vom Medium des Theaters ins Medium des Kinos erfahren hat: um die kulturellen Konsequenzen einer historischen und medialen Umschrift.

Fordert ein auf Analogien basierendes *cross-mapping* den Interpretierenden heraus, eine Denkfigur wie das nächtliche Herumirren von immer neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten, muss gleichzeitig festgehalten werden: Es geht immer auch darum, die Differenz auszuloten, die sich durch kulturelle Umschriften ergibt. Wenn im Folgenden Hollywood-Filme mit zwei Shakespeare-Stücken verglichen werden, dann deshalb, um der Frage nachzugehen, wie das Kino nicht nur die *energia* früherer Denkfiguren aufgreift und diese neu entwickelt, sondern auch, wie dabei eine entscheidende Differenz erzeugt wird. Denn den Spuren Shakespeares in der *sophisticated comedy* und im *film noir* nachzugehen, bedeutet auch, das Erbe der Geschichte ernst zu nehmen. Jeder zeitgenössische Akt der Repräsentation ist unwillkürlich damit beschäftigt, sich mit den kulturellen Denkfiguren, die ihm vorausgehen, auseinanderzusetzen, wenn auch in Form einer Refiguration. Wenn sich also ein später geschaffenes ästhetisches Gebilde unweigerlich in ein früheres einschreibt – wie Baz Luhrman dies mit seiner Verfilmung von Shakespeares *Romeo and Juliet* tut –, erweist sich ein Erforschen der Analogien zwischen der Repräsentation der

Vergangenheit und ihrer gegenwärtigen Refiguration als transhistorische Arbeit. Mieke Bal hat den Begriff »vornachträgliche Geschichte« (»preposterous history«) geprägt, um einem auf illegitime Vergleiche ausgerichteten kulturanalytischen Arbeiten die Historizität nicht zu entziehen. Es geht ihr dabei weder darum, die Vergangenheit in der Gegenwart verschwinden zu lassen, noch darum, die Vergangenheit zu vergegenständlichen, um sie somit in den Griff zu bekommen. Vielmehr geht es ihr darum, sich in Form einer Umkehrung mit einer so genannten »history today« auseinanderzusetzen: »This reversal, which puts what came chronologically first (>pre-<) as an aftereffect behind (>post-<) its later recycling, is what I would like to call a *preposterous history*.«³

Umschlag von Tragödie in Komödie

Was zeichnet die Verwendung und Entwicklung jener *energia* aus, die als nächtliche Liebesverwirrung bezeichnet werden kann, und welche Konsequenzen lassen sich von den an ihr erprobten Umschriften ableiten? *Romeo and Juliet* und *A Midsummer Night's Dream*, beide um 1595 geschrieben, spielen die *rites de passage* diverser Liebespaare durch, die die strengen Verbote einer richtenden väterlichen Instanz überschreiten und vor ihr an nächtliche Schauplätze und somit auch in eine Liebesumnachtung fliehen. Jeweils ziehen die Liebenden den Traum ihrer Vereinigung gegenüber einer Konvention, die diese verbieten würde, vor. Demzufolge werten sie die Nacht gegenüber dem Tag auf, gewinnen dort Erkenntnisse, die in den Tag hinein wirken sollen. In beiden Stücken stellt die Nacht als Schauplatz und als psychische Einstellung der sie Bewohnenden somit einen Kommentar und eine Alternative zum Tag dar. Das gewalttätige Treiben der jungen Montagues und Capulets spiegelt den Hass, den ihre Eltern gegenseitig hegen, und wendet diesen in einen Liebestod, dessen Konsequenzen auch keiner der Überlebenden ausweichen kann. Das gewaltsame Herumirren der Liebenden im nächtlichen Wald bestreitet das unnachsichtige väterliche Gesetz, das für ungehorsame Töchter nur das Kloster oder den Tod vorsieht, und führt dazu, dass Hermias Anspruch, den Gatten selbst zu wählen, anerkannt werden muss. Leicht lassen sich zudem die beiden Stücke als tragische und komische Variation derselben Geschichte lesen, da sich in beiden nicht nur auf Grund von Zufällen, die die Liebenden voneinander plötzlich trennen, die Wankelmütigkeit einer auf

3. Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 7.

Verzauberung basierenden Liebe zeigt, sondern auch die Schnelligkeit, mit der diese in Gewalt umschlagen kann.

Gerade weil die beiden Stücke sich gegenseitig spiegeln, muss jedoch auch nach der unterschiedlichen Auflösung der in ihnen vollzogenen Nachtreisen gefragt werden. Warum können die Liebenden in der Komödie die Stadt verlassen, in den Wald eintreten, der wie der Schauplatz ihrer verborgenen oder verbotenen Liebesfantasien sie diese erproben und stückweise auch abstreifen lässt? Warum hingegen ist es den Liebenden in der Tragödie nicht möglich, Verona zu verlassen, sondern sich nur immer mehr in den Strudel der Liebesverblendung hineinziehen zu lassen, bis sich als einziger Ausweg der Liebested auftut? Warum können die Liebenden in *A Midsummer Night's Dream* am nächsten Morgen am Rand des Waldes von Hippolyta und Theseus aufgeweckt werden und mit ihnen am Ende des nächsten Tages die Hochzeitsnacht feiern, während Romeo und Juliet konsequent eine ewige Nacht ansteuern, um bei Morgengrauen als Doppelleiche in der Gruft ihrer Ahnen aufgefunden zu werden? Welche Haltung muss man der Nacht gegenüber einnehmen, um aus ihr wieder austreten zu können? Zu fragen ist somit nicht nur, wie es kommt, dass im *Midsummer Night's Dream* die Katastrophe noch rechtzeitig abgelenkt werden kann, die in *Romeo and Juliet* bis zur fatalen Konsequenz ausgekostet wird? Man muss auch danach fragen, was *Romeo and Juliet* mit seinem Beharren auf einer tödlichen Konsequenz der Liebesfantasien über das glückliche Ende in *A Midsummer Night's Dream* aussagt? Welche Erkenntnisse, die in der Nacht gewonnen wurden, lassen sich in den Tag hinübertragen, und welche müssen wieder verdrängt werden?

Während Hermia und der ihr verbotene Lysander in *A Midsummer Night's Dream* die Einbildungskraft besitzen, Athen zu verlassen, weil sie sich vorstellen können, an einem anderen Ort gemeinsam zu leben, fehlt Romeo und Juliet diese Vision, werden sie doch bereits im Prolog als »star-crossed lovers« (0.6) eingeführt, »whose misadventured piteous overthrows doth with their death bury their parents' strife« (0.7-8) Ihre Geschichte – »the fearful passage of their death-marked love« (0.9) – kann sich nur in Richtung Tod entwickeln. Denn obgleich ihre Liebe einen Raum außerhalb des täglichen Zwistes der Eltern zu schaffen sucht und an diesem anderen nächtlichen Schauplatz Hass in Liebe umschlagen kann, können die beiden Liebenden der »continuance of their parents' rage« (0.10) nichts entgegen halten.⁴ In ihrer Absage an alle irdischen Tage können sie diese nur konsequent zu

4. Alle Zitate entstammen dem von Stephen Greenblatt herausgegebenen *Norton Shakespeare*, der auf der Oxford Edition basiert (New York 1997).

Ende führen. Der geheime Vollzug der Ehe, von dem Juliet auf ihrem Balkon erwartungsvoll träumt, hat zur Folge, dass, um jene Liebe zu erhalten, die nur an nächtlichen Schauplätzen auszuleben ist, die Braut diese Nachtwelt nicht mehr verlassen kann. Sie vermag zwar, die Vorzeichen des Treibens ihrer Eltern zu wenden, aus deren Streitsucht eine Liebeslust entstehen zu lassen, doch sie bleibt deren unnachgiebiger Haltung verhaftet: Hat sie sich Romeo im Liebesritual einmal hingegeben, kann es nur noch ihre Nacht einer ungeteilten, ewig anhaltenden Liebe geben. Dass für diese Ausschließlichkeit der Tod der Preis sein wird, ahnt sie im Voraus. Als Geschenk dafür, dass die Nacht den Geliebten sicher zu ihr führt, verspricht Juliet, diese dürfe Romeo, wenn er erst einmal gestorben ist, auch wieder zu sich nehmen. Als Vorahnung sowohl der erotischen Selbstverschwendung, die sie sich von der Hochzeitsnacht verspricht, wie auch der tödlichen Folgen, die diese Überschreitung des väterlichen Gesetzes mit sich bringen wird, entwirft sie sprachlich ein Körperkunstwerk als Hommage an ihre nächtliche Liebe: »[C]ome, loving, black-browed night, give me my Romeo, and when I shall die, take him and cut him out in little stars, and he will make the face of heaven so fine that all the world will be in love with night and pay no worship to the garish sun.« (3.2.20-25)

In den darauf folgenden Tagen wird sich eine fatale Liebeslogik entfalten. Weil Romeo und Juliet ihre transgressive Leidenschaft nur in der Nacht auskosten dürfen, können sie nur nachts leben. Dabei lässt sich weniger von einer Überflutung des Tages durch ein schicksalhaftes Liebesgesetz der Nacht sprechen als davon, dass das von Juliet verkörperte Licht, das Romeo eine Sonne der Nacht nennt, nicht in den Tag hinüber getragen werden kann. Ist die Welt der Nacht eine, in der Liebe aus Hass geboren und Träume verwirklicht werden, stellt der Tag einen rigiden Zeitraum dar, in dem von der eingeschlagenen Bahn des Streits nicht abgewichen werden kann. Zwar hofft der Bruder Lorenzo, den Lauf der Geschehnisse umzukehren; zwar überbringt die Amme erfolgreich Juliets Botschaft und ermöglicht so die geheime Hochzeit. Doch hat die schillernde Beweglichkeit der Liebesnacht Romeos und Juliets am Tag keinen Platz; deren spielerische Verwandlungskraft lässt sich mit der grausamen Logik eines Bürgerkrieges nicht verbinden. So kann es, weil sich der in der Nacht realisierte Traum der Liebe am Tag nicht aufrecht erhalten lässt, nur zur radikalen Abspaltung der beiden Welten kommen.

Unter der heißen Nachmittagssonne schlägt Liebe in Hass um, wendet sich der nächtliche Traum der Versöhnung in die erschütternde Erkenntnis, dass es zwischen diesen beiden Häusern nur Streit geben kann. Hier lebt Tybalt die Rache aus, die ihm nachts untersagt

wurde. Romeo versucht zwar, in den Zweikampf zwischen ihm und Mercutio einzugreifen. Doch seine Einmischung verfestigt nur noch die Front zwischen den beiden Häusern und verhilft Tybalt zur Gelegenheit, seinen Feind Mercutio zu erstechen. In der grellen Hitze des Nachmittags muss Romeo einsehen: Das Verwandlungsspiel, das vor dem Balkon Juliets aus Hass eine unüberwindbare Liebe werden ließ, entpuppt sich im Licht des Tages als fatale Auflösung der Grenze zwischen Feind und Freund. Beide sind in der Todesökonomie des schwarzen Schicksals, das tagsüber regiert, eingefangen; es gibt nichts außerhalb des Streits. Für die Überlebenden hingegen bringt der Morgen nur einen »glooming peace« (5.3.304). Die Versöhnung, die auf das schreckliche Erwachen der Eltern folgt, ist eine hoffnungslose. Im kalten, grauen Licht des Morgens müssen die Eltern den Konsequenzen ihres Streits ins Auge sehen. Die goldene Statue, die die Doppelteiche der Kinder ersetzt, hebt den Streit der Eltern auf, indem sie diesen – weil sie an ihn erinnert – gleichzeitig auch festschreibt. Sie ist auch die Antwort des grauen Tages und seines ernüchternden Gesetzes auf das Körperkunstwerk, das Juliet sich für die Leiche Romeos ausgedacht hatte: als Hommage an ihre Liebe der Nacht, die das Licht der grellen Sonne auf ewig überbieten sollte.

Nun könnte *A Midsummer Night's Dream* ebenfalls mit dem Errichten einer Gedenkstatue enden, widersetzt sich doch Hermia wie Juliet dem strengen Vater Egeus, der – weil sie laut des Athener Gesetzes sein Eigentum ist – ihr befehlen kann, einen Mann zu heiraten, den sie nicht liebt. Auch sie sucht Schutz in der Dunkelheit der Nacht, um mit ihrem Geliebten Lysander zu dessen Tante zu gelangen, die außerhalb der Gerichtsbarkeit des Athener Hofes wohnt. Auch diese Liebenden werden durch Zufälle davon abgehalten, den Wald wie geplant zu durchqueren und könnten, weil auch für sie Liebe in Streit umschlägt, dort einem schicksalhaften Tod erliegen. Doch in der Komödie laufen die Überschreitungen nicht auf die Versteinigung eines nächtlichen Begehrens, das als radikale Alternative zum alltäglichen Streit der Eltern entsteht, hinaus, sondern auf den Triumph jener Macht der Transformation, die ebenfalls im Feenwald – als Gegenplatzierung zu den Gesetzen der Vernunft und der Gehorsamkeit – zelebriert wird. Auch hier erweist sich Liebe als Infektion des Auges – sagt Helena doch »love looks not with the eyes, but with the mind« (1.1.234) –, der Vorstellungen also, nicht der Sinne. Auch hier lässt die substanzlose Einbildungskraft der Nachtwanderer verwirrende Träume Gestalt annehmen, bis sie kurz vor Morgengrauen erschöpft ein Ende des Spuks herbei sehnen. Doch in *A Midsummer Night's Dream* garantieren die Feen des Waldes einen reversiblen Lauf der Einbildungskraft. Zwar bewirkt ihr Zauberspiel, dass Liebe in Hass und Gewalt umschlägt,

aber auch Streit in Begehren und Versöhnung. Dank ihrer Verwandlungsmacht sind im Wald die Liebesobjekte austauschbar, bleibt das Begehren beweglich und somit nicht einer vorgezeichneten Bahn verhaftet. Zudem eröffnet der nächtliche Wald ein heterotopes Widerlager, das den Liebenden nicht nur die Möglichkeit bietet, die Verbote des Tages zu bestreiten und zu ihren Gunsten zu wenden. Die Erkenntnisse, die dort gewonnen werden, können – als bruchstückhafte Erinnerungsspuren – in den nächsten Tag hinüber getragen werden.

Im nächtlichen Wald werden Hermias schlimmste Fantasien des Liebesleids Gestalt annehmen. An diesen Schauplatz folgt ihr nämlich nicht nur die von Demetrius verschmähte Helena, die bereit ist, alles für ihn zu opfern, sondern auch der abgelehnte Bräutigam selbst, dem Hermias Nebenbuhlerin von den Fluchtplänen der anderen beiden Liebenden erzählt hat. Im Verlauf dieser Nacht werden alle vier jungen Athener willenlos einer von Robin gesteuerten Liebeskraft folgen und sowohl die grausame Zufälligkeit der Liebeswahl erfahren wie auch die barbarische Gewalt, die unter der Oberfläche der Zivilität lauert. An einer Stelle meint Hermia in Demetrius den Mörder ihres Geliebten zu erkennen, und bittet ihn, sie auch zu töten. Zwar wirft er ihr seinerseits vor, er wäre der Erschlagene und sie die nächtliche Täterin, doch er bekennt sich auch zu seiner Grausamkeit. Lieber würde er den Leichnam seines Rivalen seinen Hunden übergeben, erklärt er, als Hermia ausliefern. Oberon greift zwar in Robins *nightrule* ein und verzaubert nun selber Demetrius' Augen, doch unter der Regie des Nachtschwärmers, der sich gerade an den Verwirrungen des Begehrens erfreut, herrscht im nächtlichen Wald eine Kontingenz der Liebesblicke. Am Höhepunkt der Austauschbarkeit von Liebesobjekten angelangt, sind alle miteinander zerstritten. Doch obgleich Liebe in Wut, Anklage und Verleumdung umschlägt, verfallen die umnachteten jungen Menschen nur einer fantasierten Ausübung von Gewalt. Im Gegensatz zu Romeo, der Tybalt töten muss, obgleich er ihn als angeheirateten Vetter auch liebt, kann Lysander von Hermia sagen: »[W]hat, should I hurt her, strike her, kill her dead? Although I hate her, I'll not harm her so.« (3.2.270f.) Ein zweites Mal greift Oberon in Robins vergnüglich kontingente *nightrule* ein, um dessen Spiel entstellter Liebesformen wieder einer den Hierarchien des Tages anpassbaren Ordnung zu unterwerfen. Weil ihm daran liegt, dass die durch seinen Zauber erschaffene Liebesordnung sich in den Tag hinüber tragen lässt, findet die Entzauberung von Lysanders Augen kurz vor Morgengrauen statt. Zudem wünschen die Liebenden selber, anders als Romeo und Juliet, den Tag herbei. Stellvertretend für alle ruft Helena schließlich nach einem Ende der Nacht: »O weary night, O long and tedious night, abate thy hours.« (3.3.19f.) Die Grenze von dieser verzauberten

Nacht in den Tag kann nur im Zustand völliger Vergessenheit der traumatischen Erkenntnisse, die in ihr gewonnen wurden, überschritten werden.

Liebesgewalt wird in der Komödie auf der Ebene der Traumgeschehen also durchaus ausgekostet, aber derart, dass diese nach dem Aufwachen wieder vergessen werden kann. Im Morgengrauen lassen Theseus und Hippolyta die Liebenden am Rand des Waldes aufwecken und erbitten sich eine Erklärung dafür, warum die beiden Rivalen so friedlich nebeneinander liegen. Halb schlafend, halb wachend bekundet Lysander: »I cannot truly say how I came here« (4.1.145), während Demetrius gesteht, eine ihm unerklärliche Macht hätte seine Liebe zu Hermia in eitle Erinnerung verwandelt. Am Ende dieser Nacht ist er, der als einziger noch die Zaubertropfen Oberons auf den Augen hat, in seiner Liebe zu Helena zurückgekehrt, mit der er, ehe er Hermia sah, verlobt war. Die beiden jungen Frauen benennen ihrerseits den unheimlichen Beigeschmack ihres Erwachens. Hermia sieht alles »with parted eye, when everything seems double« (4.1.186f.), und Helena erkennt in dem wiedergefundenen Demetrius »a jewel, mine own and not mine own« (4.1.188f.). Weil es ihnen – wie jedem sterblichen Träumer – erlaubt ist, die bedrohlichsten Teile der in der Nacht erfahrenen psychischen Verletzungen mit dem Überschreiten der Grenze in den Morgen auszublenden, bleiben den jungen Liebenden nach dem Erwachen nur Erinnerungsfetzen der dunklen Nebenwirkungen ihrer Liebe. Auf der Bühne des nächtlichen Waldes konnte der Hass als Gegenstück zur Liebe benannt und durchlebt werden, ohne im Tod enden zu müssen, weil die diesem Schauplatz und den an ihm entfachten Traumvisionen zugeschriebene Umwandlungsfähigkeit von Gefühlen aus dem Tag nie radikal ausgeschlossen war. So kann in diesen Tag auch das traumatische Wissen um die Nachtseite der Liebe, vom Mantel des Vergessens geschützt, eingeführt werden und dort produktiv nachwirken.

Shakespeares Nachleben

Diese Differenz, die sich beim Vergleich der thematischen Koinzidenz der *nightrule* in beiden Stücken ergibt, leitet über zur Umschrift, die Shakespeares Komödie in der *sophisticated comedy* erfährt. Stanley Cavell, der als erster den illegitimen Vergleich zwischen *A Midsummer Night's Dream* und George Cukors *Philadelphia Story* angestellt hat, macht die Beziehung zwischen beiden Texten an der Frage eines Wissens fest, das nachts gewonnen, am Tag aber wieder vergessen werden muss. Laut Cavell basieren beide Stücke auf der Idee, dass die öffentli-

che Welt des Tages ihre Konflikte nicht abgetrennt von Entschlüssen lösen könne, die den privaten Kräften der Nacht zugeschrieben werden müssen. Das Eintauchen in eine nachtgeweihte Welt führt zur Therapie der Ängste und Wünsche des Tages insofern, als am anderen Schauplatz – dem nächtlichen Ort der Halluzinationen – etwas erinnert wird, durch das man zu einem Wissen erwacht. An die nächtliche Reise ist aber auch der Umstand geknüpft, dass etwas vergessen wird, was uns erlaubt, aus diesem traumartigen *qua* traumatischen Wissen wieder aufzuwachen. Nicht an einem soliden Beweis für die Beziehung zwischen Cukors *Philadelphia Story* und Shakespeares Komödie ist ihm gelegen. Sein Erkenntnisinteresse beschreibt Cavell vielmehr folgendermaßen: »[D]iscovering, given the thought of this relation, what the consequences of it might be. This is a matter not so much of assigning significance to certain events of the drama as it is of isolating and relating the events for which significance needs to be assigned.«⁵

Ausschlaggebend ist die illegitime Analogie, die sich zwischen der Feenkönigin Titania und der von Katherine Hepburn gespielten Tracy Lord ergibt, die, wie ihr Nachname ankündigt, fürstlich die Villa ihrer Eltern in einem reichen Vorort Philadelphias bewohnt und dort eine zweite Ehe mit dem aus der Arbeiterschicht aufgestiegenen George Kittered schließen möchte. Dabei wird sie am Tag vor der Hochzeit von ihrem ersten Mann, C.K. Dexter Haven, von dem sie sich zwei Jahre vorher hatte scheiden lassen, gestört. Der von einer früheren Alkoholsucht genesene Dexter, Cary Grant, übernimmt die Rolle des Oberon. Um die Ehre dieser alteingesessenen Familie zu retten, hat er sich auf eine Intrige eingelassen. Dem Chef der Klatschzeitung *Spy* verhilft er zu einer Exklusiv-Reportage über die Hochzeitsvorbereitungen dieser *society bride*, um zu verhindern, dass ein Bericht über die Liebschaft zwischen Tracys Vater und einer Tänzerin öffentlich gemacht wird. Dafür führt er den jungen Journalisten Mike Connor (James Stewart) und die Fotografin Liz Imbrie (Ruth Hussey) im Haus der Lords ein und übernimmt die Rolle des Regisseurs der Verwicklungen und nächtlichen Verwirrungen der Sinne, die schlussendlich nicht nur das Ansehen der Familie retten werden, sondern ihm auch eine Versöhnung mit der zerstrittenen Gemahlin beschert.

Dexter, der als Hochzeitsgeschenk ein Modell der Yacht *True Love* mitgebracht hat, auf der er mit Tracy die Flitterwochen verbrachte, löst am Swimmingpool einen Streit aus, der um die Deutung ihres Begehrens kreist. Zuerst entwirft er ein Bild der strengen Tracy, die für Schwächen anderer, wie seine Alkoholsucht, kein Verständnis aufbrin-

5. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.) 1981, S. 144-145.

gen konnte, ein Vorurteil gegen jegliche Makel des Verhaltens hat und ihn – in seinen Augen zumindest – auf die Rolle eines Hohen Priesters im Tempel einer jungfräulichen Göttin festzulegen versuchte. Dann wirft er ihr vor, sie könne erst eine erstklassige Frau (»firstclass human being and firstclass woman«) sein, wenn sie von ihrem Hang zur göttlichen Perfektion abließe, um eine Achtung für menschliche Fehltritte an den Tag treten zu lassen. Auch der Bräutigam George, der am Ende ihres Streits zu ihnen gestoßen ist, nennt sie eine kühle, unnahbare Königin, nur empfindet er ihre undurchdringliche Reinheit als eine wunderbare Gabe und vergleicht sie mit einer Statue, die er bewundern will. Tracys Erwidern, sie wolle nicht bewundert, sondern geliebt werden, versteht keiner der beiden Männer. In der darauf folgenden Sequenz nehmen alle einen Cocktail zu sich, bevor sie auf das Fest gehen, das zu Ehren der Braut von ihrem Onkel veranstaltet wird. Nur Tracy bleibt eine Weile allein zurück. Auch ihr Vater hatte ihr eine jungfräuliche Selbstgefälligkeit vorgeworfen und sie mit einer bronzenen Statue verglichen. Über die Beschuldigungen, die ihr so unerwartet am Vorabend ihrer Hochzeit entgegen gehalten wurden, verwirrt, leert sie – die sonst nie trinkt – die Champagnergläser der anderen. Wie der Blütensaft, den Robin auf die Augen der Liebenden träufelt, verzaubert der Saft von Miss Pommery 1926 auch ihren Blick, nicht jedoch – und darin liegt die entscheidende Differenz zu Shakespeares Komödie – für das nächste Wesen, das sie trifft, sondern für die Art, wie sie sich selbst als Frau wahrnimmt.

Auf dem Fest tanzt Tracy von einer plötzlichen Sinnesfreude entfacht bis tief in die Nacht. Weil kraft ihres Rausches die Anstandsformen des Tages an Wichtigkeit verloren haben und durch eine allgemeine Ausgelassenheit ersetzt wurden, verlässt sie im Streit den Bräutigam, der über diese Veränderung seiner Braut entsetzt ist, und fährt mit dem ebenfalls berauschten Mike nach Hause. Enthemmt tanzen sie zuerst im Mondlicht um einen kleinen Teich im Garten, gehen dann aber bald zu einem Liebesstreit über, der den zwischen Dexter und Tracy in neuem Licht erscheinen lässt. Verführerisch lächelnd erklärt auch Mike, sie dürfe George nicht heiraten, während sie dies als Ausdruck seines Vorurteils abzutun versucht. Nun ist sie jedoch nicht mehr die unnahbare Frau, die vor den verbalen Angriffen sich in sich selber zurückzieht, sondern sie setzt souverän ihre Gegenrede als Verführungsgeste ein. Die von Cukor gewählte Beleuchtung lässt sie glitzernd, hell und von einer inneren Leidenschaft erwärmt erscheinen, während sie auf den jungen Schriftsteller die Beschuldigung der Gefühlskälte überträgt, die sie am Vortag zu hören bekommen hatte. Aufgrund seines Standesdünkels nennt sie ihn einen intellektuellen Snob und wiederholt, als wäre es ein Tagesrest, den sie in dieser

Nachtszene auf entstellte Weise abregieren muss, was Dexter ihr vorgeworfen hatte: dass man erst dann ein erstklassiger Mensch sein könne, wenn man menschliche Fehlbarkeiten anzuerkennen bereit ist. Doch im Gegensatz zu Dexter wendet Mike sich nicht in zorniger Gekränktheit von ihr ab. Er unterbricht den Streit, indem er auf ihren Vorwurf der Arroganz mit einer anderen Verblendung der Sinne – dem Liebesrausch – antwortet. Auch er trägt ihr sein Bild von ihr vor, doch schildert er damit die erhabene Herrlichkeit (»magnificence«), die sie für ihn darstellt.

Cukor zeigt seine Heldin in einer Nahaufnahme, um hervorzuheben, wie anders sie diese Einschätzung ihrer Erscheinung aufnimmt als die, mit der sie am Vortag am Pool konfrontiert wurde. Auf der Bühne dieses nächtlichen Gartens erzeugt Mikes verzückte Sprachkunst Tracy als eine von innerem Feuer erleuchtete, prächtige Frauengestalt; als *golden girl*, das Leben, Wärme und Wonne ausstrahlt, während Cukor die künstlich beleuchtete Nachtszene einsetzt, um die Schauspielerin Katherine Hepburn ebenfalls mit dem Zauber des Glamourstars strahlen zu lassen. Nachdem er sie stürmisch geküsst und sie mit gleicher Leidenschaft den Kuss erwidert hat, erklärt sie: »We're out of our minds.« Und er antwortet: »[R]ight into our hearts«, bevor sie ihn – wie Titania ihren Zettel – nicht in ihre Liebeslaube, dafür aber zum Swimming Pool führt. Von dort wird Mike eine fröhlich trunkene, singende Tracy, nur mit einem Bademantel bekleidet, in seinen Armen zurück tragen und dort auf die beiden Männer stoßen, die sie am Vortag noch in ganz anderem Licht sehen wollten.

Die Hochzeit, die am nächsten Tag stattfinden wird, ist davon geprägt, wie das in der Enthemmung der Nacht enthüllte Begehren im Licht des Tages anerkannt werden kann. Kurz nach Mittag betritt die übernachtigte Tracy die sonnenüberflutete Veranda und hat scheinbar die Ereignisse der Nacht tatsächlich vergessen. Den aus verschiedenen Säften zusammen gemischten *stinger*, den Dexter ihr bringt, um – wie das Gegengift Oberons – den Stachel des Alkohols zu entfernen, lehnt sie ab und zeigt damit, dass sie im Gegensatz zu Shakespeares Titania ihrem ersten Gemahl nicht erlaubt, ihrem nächtlichen Blick eine diesen kränkende Ernüchterung entgegenzuhalten. Mike, der mit seinem Blick und seinen Worten ihr weiterhin versichert, sie könne an einer Heirat mit George nicht festhalten, hat ihr bereits die Augen geöffnet. In der vergangenen Nacht war ihr Esel nicht der als potenter Liebhaber entstellte Handwerker (Zettel als George), sondern der junge Schriftsteller, der auch bei Tageslicht an erotischer Ausstrahlung nichts verlorren hat. Vor allem aber will Cukors Königin den *stinger* nicht trinken, damit der Zauber der Nacht, der sie von ihren strengen moralischen Prinzipien hat abkommen lassen, weiterhin nachwirken kann.

Obwohl sie die Einzelheiten ihrer gemeinsamen Liebesverblendung nicht mehr weiß, und somit für ihr Verhalten keine Erklärung hat, ist Tracy die Selbsterkenntnis, die sie im nächtlichen Garten gewonnen hat, nicht verloren gegangen. Sie will den Fehltritt gerade nicht vergessen, sondern die in der nächtlichen Verzauberung gewonnene Menschlichkeit auch den anderen beiden Männern vorführen. Da diese verwandelte Tracy seinem Bild der gesellschaftsfähigen Königin nicht mehr entspricht, ist der soziale Aufsteiger George nicht bereit, ihr zu verzeihen. Sie selbst aber ist es, die mit ihrer Entscheidung, auch in Zukunft nicht auf einen ungehemmten Ausbruch ihrer Lust zu verzichten, die Verlobung abbricht. Wenn Dexter hingegen die von Tracy in der Nacht gewonnene Schwäche in Liebe anerkennt, dann deshalb, weil sie nach der Erkenntnis, die sie in der Nacht gewonnen hat, bereit ist, ihre Fehlbarkeit von ihm anerkennen zu lassen. Aufgrund der Zauberkraft von Miss Pommery 1926 hat sie sich selber als vermenschlichte Göttin neu geschaffen und kann die Rettung, die ihr erster Gatte ihr als Versöhnung anbietet, auch annehmen: nicht als Zeichen, dass sie – wie Titania ihrem Oberon – nun unterlegen ist, sondern als Garant der Parität ihres neuen Ehegelübdes.

Vor den versammelten Gästen beginnen die Musiker mit dem Hochzeitsmarsch. Mike, sich seiner Verantwortung bewusst, bietet Tracy die Heirat an, doch obwohl sie ihm versichert, sie sei ihm in Dankbarkeit verbunden, erkennt sie auch, dass die ausgelassene Begeisterung, die sie in der Nacht für einander entdeckt haben, keine Basis für eine Ehe ist. Wie Titania weiß sie von der erotischen Enthemmung, die sie nachts erfahren hat – und nur nachts erfahren konnte –, und kann dieses Wissen in den Tag hinübertragen. Im Gegensatz zu Shakespeares Königin bedeutet dies aber keine Unterwerfung unter die Deutungshoheit ihres wieder gewonnenen Gatten. Stattdessen verkörpert sie auch mitten am Tag, was zuerst nur Mike im nächtlichen Garten sehen und benennen konnte: eine erhabene weibliche Pracht.

Auch der *film noir* setzt die Frage des Erwachens aus einer nächtlichen Verstrickung von Liebe und Gewalt gerne ins Zentrum seiner Geschichten, wobei mal das glückliche Vergessen, das eine Rückkehr in den Tag erlaubt, sich durchsetzen kann, mal jene in *Romeo and Juliet* durchgespielte radikale Trennung von Tag und Nacht, die nur ein Erwachen im Tod erlaubt. In Charles Vidors *Gilda* (1946) lässt sich die dunkle Welt krimineller Intrigen wie eine Refiguration des nächtlichen Zauberswaldes lesen, in dem die Liebenden zuerst die Gewalt ihrer Leidenschaft auskosten dürfen, bevor sie dann erwacht miteinander einen neuen Tag beginnen können. Gerade die von Rita Hayworth gespielte *femme fatale* bietet zudem eine Rückführung zu Shakespeares

Titania, wird sie doch in der berühmten Striptease-Szene, in der sie einzig einen seidenen Handschuh auszieht, von ihrem ersten Gatten Johnny Farrell (Glenn Ford) öffentlich gedemütigt. Nur erweist er sich am Ende auch als der Esel, mit dem eine Ehe jenseits von Verblendungen und gegenseitigen Verletzungen einzugehen möglich erscheint, weil für beide mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges der Zauber der argentinischen Night-Club-Szene erloschen ist. In der Abschlussequenz von Jean Negulescos *Road House* (1948) finden wir hingegen zwei Paare, die wie Shakespeares Liebende durch eine Nachtlandschaft irren, von der Angst, der Gewalt, aber auch der Hoffnung, die die romantische Verblendung bei ihnen ausgelöst hat, voran getrieben. Wie Lysander und Hermia versucht das eine Paar, sich gemeinsam zu retten, während die von ihnen verlassene Susie (Celeste Holm) ihnen folgt. Wie Helena ist sie von Pete (Cornel Wilde) wegen Lily (Ida Lupino) als Geliebte verlassen worden. Ihnen jagt der psychotische Roadhouse-Besitzer Jefty (Richard Widmark) hinterher, um das Liebespaar für ihren Betrug und Fluchtversuch zu bestrafen. Der illegitime Vergleich mit *A Midsummer Night's Dream*, der sich allein auf diese Abschlussequenz bezieht, ist deshalb fruchtbar, weil der Film dramaturgisch visualisiert, was im Shakespeare-Stück nur sprachlich ausgeführt wird – die Gewalt als Triebkraft der Liebe. Jefty wird tatsächlich versuchen, seinen Rivalen wie einen entlaufenen Hund zu töten, während Lily ihn erschießen muss, um mit ihren beiden Freunden in die Morgendämmerung zu gehen.

Andere Filme des *noir*-Genres übernehmen von Shakespeares Tragödie den uneingeschränkten Todesgenuss, der die Liebe aller modernen »star-crossed lovers« ausmacht. Weil Jo (Sylvia Sidney) ihre Liebe für den ausgebrochenen Sträfling Eddie (Henry Fonda) gegen alle Vernunftgesetze des Tages aufrecht hält, versucht sie in *You only live once* (1937), mit ihm zu fliehen. Kurz vor der Grenze nach Kanada müssen sie wegen einer Polizeisperre ihr Auto verlassen und werden, wenige Meter bevor sie in Sicherheit wären, erschossen. Mit seinem Abschlussbild erinnert Fritz Lang an die Umarmung von Romeo und Juliet, trägt Eddie doch die bereits tödlich getroffene Jo noch einige Schritte in seinen Armen, bevor er selbst zusammenbricht. Die Doppelrolle als Chiffre für schicksalhafte Verstrickungen, die ein Vergessen der Gewaltlust und somit einen Gang in den Tag unmöglich machen, bildet auch in Joseph H. Lewis' *Gun crazy* (1949) das Abschlussbild eines traurigen Morgens. Die beiden Bankräuber Annie (Peggy Cummins) und Bart (John Dall) haben die Nacht im Schilf verbracht und warten dort bei Anbruch des Tages auf die Polizei. Noch einmal gesteht Bart ihr seine bedingungslose Liebe, bevor er Annie – im Gegensatz zu Shakespeares tragischem Held – selber den Tod gibt. Wie-

der erlaubt der illegitime Vergleich, im *film noir* die logische Konsequenz einer Liebe zu entdecken, die die beiden jungen Menschen radikal vom Überleben im Tag abgeschnitten hat. Bart erschießt seine Geliebte vordergründig, weil er befürchten muss, dass ihre Lust am Schießen seinen Schulfreund, der ihnen ins Schilf folgt, das Leben kosten wird. Dass Bart seine Geliebte mit seiner Kugel trifft, er selber aber von der seines Freundes getroffen wird, treibt das Spiel jener verhängnisvollen Verstrickung auf die Spitze, die in *Romeo and Juliet* Figuren des Dritten – Tybalt und Mercutio – als Störer der nächtlichen Liebe eingesetzt hatte. In der nebligen Landschaft dieses grauen Morgens verschränkt die Doppelleiche den nächtlichen Liebestod mit der Gewalt bei hellem Tageslicht, die in Shakespeares Tragödie getrennt und zugleich verdeckt waren.

Gerade jene *energia* einer schicksalhaften Liebe als Triebkraft der Gewalt, die der *film noir* dem Werk Shakespeares entlehnt, hat Baz Luhrman in seiner Verfilmung von *Romeo and Juliet* als dramaturgisches Prinzip aufgegriffen. Wiederholt hat der australische Regisseur betont, dass es ihm bei seiner Inszenierung darum ging, den Geist der Vergangenheit mit dem Zeitgeist auf illegitime Art in Analogie zu setzen. So versetzt er Shakespeares Bürgerkrieg zweier Häuser, »both alike in dignity« (0.1), in die *gang wars* der postmodernen amerikanischen Großstadt, vergleicht aber gerade in einer Szene, die dramaturgisch ausschmückt, was im Shakespeare-Text nur sprachlich angedeutet werden kann, seine Interpretation mit jenem Filmgenre, das nach dem Zweiten Weltkrieg den Denkfiguren Shakespeares zu einem brisanten Nachleben in Hollywood verholten hat. Am Ende des vierten Aktes läuft Romeo gegen die Zeit, hat ihn der Brief des Paters, der ihm vom Scheintod Juliets berichtet, doch nicht rechtzeitig erreicht. So glaubt er, die aufgebaarte Geliebte sei wirklich tot, besorgt sich vom Apotheker Gift und eilt zur Gruft ihrer Ahnen, wo er zuerst den Nebenbuhler Paris und dann sich selber tötet. Um hervorzuheben, dass die stürmische Gewaltlust des tragischen Helden, die ihn vor allen Gesetzen in die Ausschließlichkeit seiner Liebe fliehen lässt, jenes Umschlagen in die Komödie vereitelt, das der Pater sich vorgestellt hat, lässt Luhrman Leonardo DiCaprio wie viele junge Gangster der *noir*-Welt mit seiner Waffe in der Hand durch die Nacht laufen, blind um sich schießend, bis er in der Dunkelheit der Kirche bei seiner Geliebten angekommen ist. Romeo realisiert mit dieser Geste jenen Ausnahmezustand, von dem Juliet auf ihrem Balkon träumte. Baz Luhrman lässt ihn in eine von Kerzen beleuchtete Traumwelt des Liebestodes eintreten, die kein anderes Licht braucht außer der Helligkeit, die die beiden Liebenden sich gegenseitig spenden. Die Pop-Geste seiner Inszenierung, die aus dem Off Wagners Liebestod-Motiv erklingen lässt, zeigt

aber auch – Luhrmans Romeo tritt nicht nur in eine Welt jenseits der alltäglichen Gesetze der Vernunft ein, sondern auch in eine des Zitats – *the stuff that dreams are made on*. Im illegitimen Vergleich löst Baz Luhrmans Filmbild den Shakespeare-Text nicht nur ein, es löst sich in diesem auch auf.