

Christina Wald

»I would eat his heart«

Liebeshunger und Blutdurst in Shakespeares *Much Ado About Nothing*

Much Ado About Nothing? Shakespeares Komödie spielt in ihrem Titel mit der genretypischen Auflösung des Konflikts am Ende der Handlung, als in einem mehrfachen Hochzeitsszenario Missverständnisse geklärt und Streitigkeiten beendet werden. In der Forschung wurde allerdings vielfach darauf hingewiesen, dass Shakespeares Komödien und Romanzen ein starkes tragisches Potential haben, das nicht immer ganz überzeugend im komödiantischen und romantischen *dénouement* abgewendet werden kann. Im Folgenden soll ein spezifischer Aspekt dieser *dark underside* der Komödien am Beispiel von *Much Ado About Nothing* untersucht werden, dessen Handlung und Dialog, so das Argument, durch intertextuelle Bezüge und eine geschickte Steuerung von Genre-Erwartungen den Diskurs des Kannibalismus und das Handlungsmuster der zerstörerisch-verzehrenden Liebe evozieren.

Bereits in der expositorischen ersten Szene, in der das Publikum die Vorgeschichte der dargestellten Handlung durch einen Botenbericht kennenlernt, wird das Motiv des erotischen Kannibalismus, der Verschmelzung von Liebeshunger und Blutdurst, eingeführt. Zunächst erfährt das Publikum, dass Beatrice sich insbesondere für einen Krieger interessiert, der aus der gerade siegreich beendeten Schlacht nach Messina zurückkehrt:

BEATRICE I pray you, is Signor Montanto returned from the wars, or no?

MESSENGER I know none of that name, lady. There was none such in the army, of any sort.

LEONATO What is he that you ask for, niece?

HERO My cousin means Signor Benedick of Padua.

MESSENGER O, he's returned, and as pleasant as ever he was.¹

¹ William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, in: Stephen Greenblatt et al. (Hgg.), *The Norton Shakespeare*, New York: Norton 1997, S. 1389-1444, hier 1.1.25-31.

Da ›montanto‹ als Fachbegriff für das Fechten einen nach oben gerichteten Stoß beschreibt, insinuiert Beatrice einerseits, dass Signor Montanto alias Benedick sich durch relative harmlose, sportive Fechttechniken auszeichnet, nicht aber durch wirklich gefährliches Soldatentum.² Gleichzeitig schwingen sexuelle Implikationen mit im Bild des nach oben Stoßens und des Besteigens, also des ›mounting‹ – später ist von einem ›mountain of affection‹ die Rede, den die Körper von Benedick und Beatrice bilden sollen.³ Beatrices komplexe Metapher ist nicht für alle Zuhörenden auf Anhieb dechiffrierbar; sie verstehen ›Signor Montanto‹ zunächst nicht figurativ, sondern als Eigennamen.

Nach der Auflösung durch Hero beginnt Beatrice, die Vorgeschichte ihrer Beziehung zu Benedick noch vor dem Krieg zu erklären, erneut in komplexen Metaphern: »He set up his bills here in Messina, and challenged Cupid at the flight; and my uncle's fool, reading the challenge, subscribed for Cupid and challenged him at the birdbolt.«⁴ ›Bills‹ kündigen einen Bogenschießwettbewerb zwischen Benedick und dem Liebesgott Cupid an, der trotz seiner Blindheit berühmt ist für seine Treffsicherheit, und zwar im Bogenschießen auf lange Distanz, denn »flight« ist ein besonders leichter Pfeil. ›Flyte‹ oder ›flyting‹ ist aber auch, wie Claire McEachern in ihrer Ausgabe von *Much Ado* erklärt,⁵ ein Begriff für einen Wettbewerb im Beschimpfen – so führt Beatrices Charakterisierung schon Benedicks Abneigung gegen Cupid und damit gegen die romantische Liebe ein. Zugleich legt diese Konnotation nahe, wer mit »my uncle's fool« gemeint ist, der an Stelle von Cupid gegen Benedick angetreten sei. Es tritt im Verlauf des Dramas kein Narr auf, der in Leonatos Haushalt lebt; dafür beschreibt Beatrice später ihr eigenes Herz als »[p]oor fool«⁶ – sie meint daher wohl sich selbst, die sich mit Benedick gemessen hat. Beatrice als Repräsentantin von Cupid wählt nun aber statt des ›flight‹, der hohen Kunst des Bogenschießens aus weiter Distanz, den ›birdbolt‹ und damit einen besonders kurzen, stumpfen Pfeil, der für das Schießen aus naher Distanz, beispielsweise zur Jagd auf Vögel, geeignet ist und daher vor allem zu Übungszwecken für Kinder verwendet wurde. Ist Beatrice, die als Frau nicht ausgebildet ist in der Kunst des Bogenschießens, also eine dilettantische Kämpferin? War sie Anfängerin in Liebesangelegenheiten? Oder ist sie im Bogenschießen (respektive in der Liebe und dem Verspotten) auf den Nahkampf spezialisiert, wie der kindliche Liebesgott Cupid, der ebenfalls den ›birdbolt‹ bevorzugt? Schon an dieser frühen Stelle werden in facettenreichen

2 Claire McEachern (Hg.), *Much Ado About Nothing: The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 2007, S. 151, n28.

3 Shakespeare (wie Anm. 1), 2.1.318-19.

4 Ebd., 1.1.32-5.

5 McEachern (wie Anm. 2), S. 152, n37.

6 Shakespeare (wie Anm. 1), 2.1.174.

Metaphern physische und verbale Attacks mit Liebeswerben verknüpft, und das Interesse des Publikums an der kämpferisch-amourösen Beziehung zwischen Beatrice und Benedick wird geweckt.

Als Beatrice den Boten im Folgenden fragt, »I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars? But how many hath he killed? For indeed I promised to eat all of his killing«⁷, führt sie die Idee des kriegerischen Kannibalismus ein, aber auch wieder mit ironischer Distanz, denn der sprichwörtliche Ausdruck ›to eat all he kills‹ impliziert, dass jemand allein rhetorisch bissig ist und mit erfundenen Taten angibt. Daher kann man unbesorgt anbieten, all' Opfer seiner Kampfkraft zu verzehren. Als Sprichwort mag der Ausdruck für Shakespeares Zeitgenossen eine tote Metapher gewesen sein; dies gilt nicht für heutige Zuschauer, und erst recht nicht für Zuschauer, die das Drama in Übersetzung sehen. Dennoch eröffnet Beatrice hier auch für Shakespeares ursprüngliches Publikum zumindest die Möglichkeit der wörtlichen Bedeutung und damit des kriegsbedingten Kannibalismus.⁸ Anthropologen beschreiben das Phänomen als Exo-Kannibalismus, als die Einverleibung von Außenseitern. Neben der manchmal virulenten einfachen Notwendigkeit des Überlebens durch Nahrung in Zeiten des Hungers hat die rituelle Opferung und das Verspeisen des besiegt Gegners auch die symbolische Bedeutung, dass man dessen Tapferkeit verinnerlicht. Kannibalismus war im elisabethanischen England ein populäres Thema, das durch spektakuläre Berichte der ersten Fahrten in die neue Welt über Praktiken der dort angeblich lebenden Menschenfresser angeheizt wurde, aber auch durch Berichte über Kannibalismus in historischen Schlachten und zeitgenössischen Kriegen. Während der Religionskriege wurde insbesondere Katholiken nachgesagt, dass sie ihre Gegner verspeisten und damit die aus protestantischer Sicht kannibalische Form der katholischen Eucharistie fortsetzten, des Verzehens des real präsenten Leibs Christi im Abendmahl. So verglichen protestantische Autoren die Verfolgung der Hugenotten mit Anthropophagie und verbreiteten Berichte, dass Katholiken das Herz ihres Gegners während der französischen Religionskriege verspeist hätten.⁹ Théodore de Bèze, ein fran-

7 Ebd., 1.1.35-7.

8 Die Rückführung von Metaphern in wörtliche Bedeutungen kennzeichnet auch die komischen Nebenstränge des Dramas, in denen Dogberry die Frage »seest thou not what a deformed thief this fashion is?« (ebd., 3.3.108-109) wörtlich nimmt und im Folgenden nach einem Dieb namens Deformed sucht. Siehe auch Bauers Diskussion von Metaphern und deren potentieller Literalisierung in *Much Ado*, insbesondere des Ausdrucks ›to eat one's words‹: Matthias Bauer, »Eating Words: Some Notes on a Metaphor and its Use in *Much Ado About Nothing*«, in: Marion Gymnich und Norbert Lennartz (Hgg.), *The Pleasures and Horrors of Eating: The Cultural History of Eating in Anglophone Literature*, Göttingen: Bonn UP, 2010, S. 45-58.

9 Frank Lestringant, *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, übersetzt v. Rosemary Morris, Berkeley: University of California Press, 1997, S. 80.

zösischer Reformator, nannte Katholiken »Anthrophages«, die Protestanten »rösteten«, »Pis il y a, o Theophages, / Que pour vostre dernier renfort / Vous mangez dieu comme un refort«.¹⁰

In Leonatos Antwort, die Beatrice zu Mäßigung in ihrem Spott aufruft, kündigt er an, »He'll [Benedick] be meet with you«¹¹ – er wird den begonnenen Wettbewerb, der zwischen Schießen, Beschimpfen und Liebeswerben changiert, fortführen, bis wieder Gleichstand zwischen den Kontrahenten erreicht ist. Zugleich sind »meet« und »meat« Homophone, und im Kontext von Beatrices Behauptung, sie werde Benedicks Kriegsoffer verzehren, lässt sich Leonatos Ankündigung auch so verstehen, dass Benedick selbst Beatrices Speise sein wird statt seiner Kriegsbeute, die er nicht mit in die zivile Welt Messinas bringt (oder die er, wenn man Beatrices Behauptungen Glauben schenkt, gar nicht gemacht hat). Diese Speise wäre dann im Rahmen des »merry war«¹² zwischen Beatrice und Benedick komplex konnotiert: Ist sie eine Begleiterscheinung des Krieges zwischen den Geschlechtern und damit Exo-Kannibalismus, oder eine erotisch eingefärbte Einverleibung desjenigen, der Beatrice besonders nahe steht?

Die Assoziation von Kampf, Kannibalismus, Romanze und Sexualität wird im weiteren Verlauf des expositorischen Dialogs und der anschließenden Begegnung zwischen Beatrice und Benedick weiter ausgebaut. Als Beatrice behauptet, Benedick habe seinen Kameraden allenfalls durch das gierige Verzehren von verdorbener Speise »good service«¹³ geleistet, insistiert der Bote, Benedick sei »a good soldier too, lady«.¹⁴ In ihrer Rückfrage, »And a good soldier to a lady, but what is he to a lord?«¹⁵ spielt Beatrice erneut mit Homophonen. Indem sie »good soldier too, lady« als »good soldier to a lady« paraphrasiert, diskreditiert sie einerseits Benedicks Heldentaten, da sie ihn als Diener von Frauen darstellt und seine Kampfkraft als »warlord« in Frage stellt. Andererseits schwingt im Ausdruck »soldier to a lady« auch mit, dass Benedick nicht der Kämpfer für oder Diener von einer Frau ist im Sinne der hohen Romanze, sondern auch ein Kämpfer gegen eine Frau sein kann, dass er ein »Ladykiller« ist. Damit könnte nicht nur Benedick »meat with« Beatrice sein, sondern umgekehrt auch sie potentiell den

¹⁰ »Doch noch schlimmer, Theophagen, die schließlich sogar Gott verspeisen, um sich zu stärken«; Théodore de Bèze, *Satyres Chrestienne de la Cuisine Papale*, Genève 1560, Gedicht 5, Verse 1601-04. Vgl. George Hoffmann, »Anatomy of the Mass: Montaigne's »Cannibals«, in: *PMLA* 117.2 (2002), S. 207-221, hier 210. Vgl. auch Jeff Persels, »Cooking with the Pope: The Language of Food and Protest in Calvinist and Catholic Polemic from the 1560's«, in: *Mediaevalia: An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies Worldwide* 22 (1999), S. 29-53.

¹¹ Shakespeare (wie Anm. 1), I.1.389.

¹² Ebd., I.1.50.

¹³ Ebd., I.1.40.

¹⁴ Ebd., I.1.43.

¹⁵ Ebd., I.1.44.

carnal desires Benedicks zum Opfer fallen. Als Benedick und Beatrice wenige Minuten nach dem Eröffnungsdialog schließlich aufeinandertreffen, wird die Metapher der gegenseitigen Verzehrung durch ein weiteres Wortspiel mit dem Gleichklang von »meet« und »meat« aufrecht erhalten:

BEATRICE I wonder that you will still be talking, Signor Benedick. Nobody marks you.

BENEDICK What, my dear Lady Disdain! Are you yet living?

BEATRICE: Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed it as Signor Benedick?¹⁶

Als personifizierte Geringschätzung nährt sich Beatrice an der passenden (*meet*) Speise oder dem Fleische (*meat*) Benedicks.

Ein *close reading* der wenigen Zeilen, mit denen Beatrice und ihre Beziehung zu Benedick eingeführt werden, zeigt, in welcher komplexen Metaphern und Wortspielen Blutdurst und Liebeshunger hier bereits verknüpft werden. Wie im Folgenden argumentiert werden soll, baut sich diese Spannung durch die gesamte Handlung und Rhetorik des Dramas weiter auf und bestimmt die zentralen dramaturgischen Momente, nämlich die Höhe- und Wendepunkte sowie die Auflösung.

In der ersten Szene von *Much Ado* werden neben Benedick und Beatrice auch das zweite Paar Hero und Claudio eingeführt, deren Beziehung zunächst wesentlich konventioneller den Konzepten und der Rhetorik der *romances* folgt, den Narrativen von Liebeswerben und erotischem Verlangen, die seit der griechischen Antike eine eigene literarische Gattung bilden. Der romantische Diskurs beschränkte sich aber zu keiner Zeit allein auf die literarische Gattung, sondern stand in enger Verbindung mit anderen Textsorten wie Liebesbriefen, Autobiographien, *Courtesy books*, aber auch religiösen Schriften und der Liturgie, insbesondere der Hochzeits-Liturgie. Claudio hält der literarischen und gesellschaftlichen Konvention entsprechend zunächst Distanz zur Angebeteten, die er Benedick gegenüber als »modest young lady«¹⁷, »such a jewel«¹⁸ und »the sweetest lady that ever I looked on«¹⁹ beschreibt. Als Don Pedro das vertrauliche Gespräch zwischen Claudio und Benedick unterbricht, macht Benedick Claudios Verliebtheit und Hochzeitswünsche öffentlich:

BENEDICK [...] He is in love. With who? [...] Mark how short his answer is: with Hero, Leonato's short daughter.

¹⁶ Ebd., I.1.95-99.

¹⁷ Ebd., I.1.133.

¹⁸ Ebd., I.1.146.

¹⁹ Ebd., I.1.151-152.

CLAUDIO If this were so, so were it uttered.

BENEDICK Like the old tale, my lord — it is not so, nor 'twas not so, but indeed, God forbid it should be so.

CLAUDIO If my passion change not shortly, God forbid it should be otherwise.

DON PEDRO Amen, if you love her, for the lady is very well worthy.²⁰

Interessant ist Benedicks Einwurf »Like the old tale, my lord – it is not so, nor 'twas not so, but indeed, God forbid it should be so.« Er zitiert das Leitmotiv eines zu Shakespeares Zeit so bekannten Märchens, dass keine weitere Erläuterung dieser intertextuellen Referenz nötig ist. Es handelt sich um eine Variante der Blaubart-Geschichte, deren Beginn einige Parallelen zur Romanze von Claudio und Hero aufweist. Um die Hand einer jungen Frau hält ein Mann namens Mr. Fox an, der, ähnlich wie Claudio, der mutigste und galanteste ihrer Verehrer und darüber hinaus märchenhaft reich ist. Die Ehe wird versprochen, als aber die junge Frau sich zum ersten Mal allein in das Schloss ihres zukünftigen Gatten begibt, warnt ein Papagei sie: »Don't go in, pretty lady! You'll lose your heart's blood.«²¹

Herzblut hat bis heute Konnotationen, die über eine rein physiologische Bedeutung hinausgehen; zu Shakespeares Zeit konnte die Warnung als Teil eines literarischen, aber auch medizinisch-philosophischen Diskurses über die Liebe verstanden werden. Verliebtheit und insbesondere die Fixierung auf ein nicht erreichbares Liebesobjekt wurde von der frühneuzeitlichen Medizin als echte Krankheit verstanden. Dabei war das Herzblut von entscheidender Bedeutung. So legt etwa Marsilio Ficino in einem 1469 erschienenen Kommentar zu Platons Symposium dar, wie man sich durch Blickkontakt entstehende Verliebtheit aus medizinischer Sicht vorzustellen habe. Die von Ficino repräsentierte Theorie der ›love sickness‹, später oft als ›love melancholia‹ kategorisiert, war in Europa zu Shakespeares Zeit sehr einflussreich; sie wurde zum Beispiel in Castigliones populärem *Il Cortegiano* aufgegriffen, der 1561 von Thomas Hoby ins Englische

²⁰ Ebd., 1.1.171-180.

²¹ Richard Chase (Hg.), »Mr. Fox«, in: *American Folk Tales and Songs*, 1956, nachgedruckt in: Maria Tatar (Hg.), *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton 2004, S. 198-202, hier S. 200 f.

In einer anderen Variante des Märchens, die in Joseph Jacobs' *English Fairy Tales* dokumentiert ist, verkündet eine Inschrift über der Tür »Be bold, be bold, but not too bold, / Lest that your heart's blood should run cold« (Joseph Jacobs [Hg.], »Mr Fox«, in: *English Fairy Tales*, London 1968, S. 92-94, hier S. 92, wiederholt auf S. 93). In dieser Variante ist eine Formulierung interessant, die das Opfer von Mr. Fox als »poor young lady, rich and beautiful« (ebd., S. 94) und »poor young lady, who seemed to have fainted« (ebd., S. 93) beschreibt – dieses Bild wird Shakespeare für Heros Entwicklung innovativ modifizieren.

übersetzt wurde.²² Laut dieser Theorie wird durch Blickkontakt Herzblut ausgetauscht, das zu nicht sichtbarer Tröpfchenform verdünnt ist und vom Auge des Geliebten in das des Liebenden transportiert wird. Von dort wandert das fremde Blut in das Herz des anderen, wo es wieder in flüssiges Blut umgewandelt wird und den anderen physisch infiziert:

Ergo quid mirum, si patefactus oculus et intentus in aliquem, radiorum suorum aculeos in adstantis oculos iaculatur atque etiam cum aculeis istis, qui spirituum vehicular sunt, sanguineum vaporem illum, quem spiritum nuncupamus, intendit? Hinc virulentus aculeus transverberat oculos cumque a corde percutientis mictatur, hominis percussi precordia, quasi regionem propriam repetit, cor vulnerat, inque eius duriori dorso ebescit reditque in sanguinem. Peregrinus hic sanguis, a saucii hominis natura quodammodo alienus, sanguinem eius proprium inficit. Infectus sanguis egrotat.

Ist es demnach zu verwundern, daß, wenn das geöffnete und mit Aufmerksamkeit fest auf jemand gerichtete Auge nach den Augen des Beschauers die Pfeile seiner Strahlen schnellst, es zugleich mit diesen, welche das Vehikel der Lebensgeister sind, den Blutdunst ausströmt, welchen wir Lebensgeist nennen?

Von dort dringt der giftige Pfeil in die Augen ein, und weil er vom Herzen dessen, der ihn abschießt, ausgeht, dringt er in das Herz des Getroffenen, also gleichsam in die ihm eigentümliche und angestammte Gegend ein.

Alsdann trifft er das Herz, verdichtet sich auf dessen fester Oberfläche und wird wieder zu Blut. Dieses fremde Blut, welches doch nicht zur Natur des Getroffenen gehört, trübt dessen eigenes, und das getrübe, sozusagen angesäuerte Blut wird krank.²³

²² Baldassarre Castiglione u. Thomas Hoby, *The Courtyer of Count Baldessar Castilio: Diuided into Foure Bookes. Very Necessary and Profitable for Yonge Gentilmen and Gentilwomen Abiding in Court, Palaice or Place, Done into English by Thomas Hoby*, London 1561, III.66.

Zu Castigliones Idee einer visuellen Infizierung siehe Wietse de Boer, »Spirits of Love: Castiglione and Neo-Platonic Discourses of Vision«, in: Christine Göttler u. Wolfgang Neuber (Hgg.), *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden: Brill, 2008, S. 121-140. Darin auch: Berthold Hub, »Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo«, S. 93-120, der die Materialität dieser ›Geschosse‹ diskutiert. Zur Rolle der Liebesmelancholie in der frühneuzeitlichen Medizin, Kultur und Literatur siehe Marion A. Wells, *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford: Stanford University Press, 2007; und Lesel Dawson, *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

²³ Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, übersetzt v. Karl Paul Hasse, hrsg. v. Paul Richard Blum, Hamburg: Felix Meiner, 1984, S. 324-327.

Im Folgenden dürstet das fremde Herzblut nach seinem Ursprungsort und der Infizierte sucht die körperliche Nähe des Spenders. »Blutdurst« gilt also für Verliebte in einem speziellen medizinischen Sinne. Referenzen zur Theorie der *love sickness* durchziehen auch die Exposition von *Much Ado*, wo sie, wie auch bei Ficino, eng mit literarisch-mythologischen Motiven, insbesondere natürlich Cupids Pfeilen, verknüpft werden²⁴:

DON PEDRO I shall see thee ere I die look pale with love.
BENEDICK With anger, with sickness, or with hunger, my lord; not with love. Prove that ever I lose more blood with love than I will get again with drinking, pick out mine eyes with a ballad-maker's pen and hang me at the door of a brothel house for the sign of blind Cupid.²⁵

Wenn also in dem Märchen »Mr Fox« die Rede davon ist, dass die Protagonistin im Haus ihres Geliebten ihr Herzblut verlieren könne, schwingt diese Assoziation mit der Liebeskrankheit mit. Wie sich in der Rückschau herausstellt, ist die Warnung allerdings ein Vorverweis auf einen drohenden Mord – und damit auf die Verwirklichung einer metaphorischen Dimension von Liebe, die schon bei Ficino angelegt ist. Mit Bezug auf Lukrez vergleicht Ficino die Verwundungen durch die Liebe mit denen durch Krieg und Mord, und betont so, wie *Much Ado*, die Verschränkung von Krieg und Liebesbeziehung und damit die gewalttätige Seite von Romanze und Erotik:

Hoc ita Lucretius innuit:
Idque petit corpus, mens unde est saucia amore.
Namque omnes plerumque cadunt in vulnus et illam.
Emicat in partem sanguis unde icimur ictu.
Et si cominus est, hostem ruber occupat humor.
In his carminibus Lucretius non aliter vult sanguinem hominis oculorum radio vulnerati in vulnerantem prolabi quam hominis gladio cesi sanguis relabatur in cedentem.

²⁴ So beziehen sich beispielsweise griechische Romanzen, die wichtige Vorläufer für die Prosaerzählungen von Shakespeares Zeitgenossen waren, auf die Theorie. Die elisabethanische Übersetzung von Heliodorus' *Aethiopian Historie* entspricht diesem Muster: »[love] taketh his beginning and occasion of that which is seene, and so, as if it were some privie passion, by the eyes is suffered to enter into the harte. [...] For seing of all our other pores, and senses, sighte is capable of most mutations, and the hottest, it must needs receive such infections as are about it, and with a hote spirite entertaine the changes of love« (Heliodorus, *An Aethiopian History Written in Greeke by Heliodorus*, übersetzt v. Thomas Underdown, New York: AMS, 1967 [1587], S. 87).

²⁵ Shakespeare (wie Anm. 1), I.I.202-207.

Dies deutete Lucretius mit folgenden Worten an: »Der Körper zieht uns zu dem Gegenstande hin, von welchem der Geist durch die Liebe verwundet ward; denn gemeinhin fallen die Verwundeten gerade auf die Wunde. Wo diese sich befindet, fließt das Blut, und wenn der Feind nahe steht, spritzt es auf ihn.« Lucretius meint in diesen Versen, das Blut des Menschen, welcher durch den Strahl der Augen verletzt ward, ströme gegen den hin, welcher ihn verwundet hat, gerade so, wie das Blut der Erdolchten auf den Mörder spritzt.²⁶

Auch in *Much Ado* werden Kriegs- und Liebesdiskurs überlagert. Claudio rekonstruiert Don Pedro gegenüber den Beginn seiner romantischen Empfindungen für Hero bereits vor dem Krieg in einer mehrdeutigen Formulierung:

CLAUDIO Oh my lord,
When you went onward on this ended action
I looked upon her with a soldier's eye,
That liked, but had a rougher task in hand
Than to drive liking to the name of love.
But now I am returned, and that war-thoughts
Have left their places vacant, in their rooms
Come thronging soft and delicate desires,
All prompting me how fair young Hero is,
Saying I liked her ere I went to wars.²⁷

Claudio ist hier bemüht, Krieg und Romanze zu differenzieren; heute blickt er nicht mehr »with a soldier's eye«, sondern mit den »thronging soft and delicate desires« der Friedenszeit auf Hero. Dennoch lässt seine Formulierung auch eine andere Lesart zu, da er argumentiert, dass an die vakant gewordene Stelle von »war thoughts« nun amouröse Interessen getreten sind – Zuhörer mögen sich fragen, inwieweit die Kriegsgedanken sich auf die Romanze übertragen. Don Pedros Replik macht deutlich, dass das Vokabular und die Denkweise des Krieges sich in der Tat im zivilen Liebesdiskurs fortpflanzen:

DON PEDRO I know we shall have revelling tonight.
I will assume thy part in some disguise,
And tell fair Hero I am Claudio.
And in her bosom I'll unclasp my heart
And take her hearing prisoner with the force
And strong encounter of my amorous tale.

²⁶ Ficino (wie Anm. 23), S. 332 f.

²⁷ Shakespeare (wie Anm. 1), I.I.244-253.

Then after to her father will I break.
And the conclusion is, she shall be thine.²⁸

Don Pedro verspricht hier, Hero gewaltsam zur ›Gefangenen‹ zu machen durch die ›Kraft‹ oder ›Gewalt‹ und den ›starken Angriff‹ seines Liebesgeständnisses – die Referenz zu »Mr Fox« evozierte für frühneuzeitliche Zuhörer möglicherweise auch hier gewalttätige Szenarien der Gefangennahme einer Frau durch das vorherige Einlullen mit ›amorous tales‹. Durch seine Ankündigung »in her bosom I'll unclasp my heart« ruft Don Pedro schon den romanzentypischen Topos des Austauschs von Herzen auf, eines der zentralen Bildfelder von *Much Ado*.

Im späteren Teil der Handlung, wenn es um die intrigante Anbahnung einer erneuten Romanze zwischen Beatrice und Benedick geht, werden romanzentypische Metaphern auf gewalttätige Weise radikalisiert. Laut Hero verwundet Cupid nicht nur, sondern er tötet – und er kommt damit dem Raubtier Mr. Fox näher als dem kindlichen Liebesgott: »Some Cupid kills with arrows, some with traps«. ²⁹ Die sexuelle Vereinigung von Beatrice und Benedick wird als Beerdigung metaphorisiert: »She shall be buried with her face upwards«. ³⁰ Auch hier werden Blutdurst und Liebeshunger eng verknüpft, denn die Strategie der tödlichen Fallen der selbst ernannten »love gods« in Messina beruht auf dem Liebeshunger von Beatrice und Benedick, der sie die ausgelegten Köder verschlucken lässt, die Hero »the false-sweet bait« nennt. ³¹ Als seine Freunde Benedick in ihre Falle locken, bezeichnen sie ihn als »hid-fox«, weil er sich versteckt, um sie zu belauschen. ³² In manchen Editionen wird der Ausdruck aber auch als »kid-fox« transkribiert ³³, und damit als ein vermeintlich listiger Stratege, in Wahrheit aber als leicht zu täuschendes, unerfahrenes Opfer präsentiert. Dass Benedick, der selbst die Referenz zum Frauenmörder Mr. Fox eingeführt hat, hier als versteckter oder als Nachwuchs-Fuchs dargestellt wird, verstärkt die potentiell gewalttätige Natur der anzubahnenden Liaison zwischen ihm und Beatrice.

Als die Protagonistin des Intertextes »Mr Fox« die Warnungen bezüglich des Verlusts ihres Herzblutes ignoriert und das Haus näher untersucht, macht sie eine grauenhafte Entdeckung: In einem »slaughter room« ³⁴, der in einer anderen Version auch als »Bloody Chamber« ³⁵ beschrieben wird, findet sie die an Haken hängenden, kopflosen Kadaver mehrerer junger Frauen. In einer der Fassungen,

28 Ebd., 1.1.268-275.

29 Ebd., 3.1.107.

30 Ebd., 3.2.58.

31 Ebd., 3.1.33; vgl. auch 2.3.101 und 3.1.26-293.

32 Ebd., 2.3.37.

33 Vgl. McEachern (wie Anm. 2), 2.3.40.

34 Chase (wie Anm. 21), S. 200.

35 Jacobs (wie Anm. 21), S. 93.

der deutschen Variante, die in *Grimms Märchen* enthalten ist, warnt neben einem Vogel auch eine alte Frau im Keller des Schlosses die Protagonistin:

Du meinst du wärst eine Braut, die bald Hochzeit macht, aber deine Hochzeit soll mit dem Tode sein. Dein Bräutigam will dir das Leben nehmen. Siehst du, da hab ich einen großen Kessel mit Wasser aufsetzen müssen, wenn sie dich in ihrer Gewalt haben, so zerhacken sie dich ohne Barmherzigkeit, kochen dich und essen dich, denn es sind Menschenfresser.³⁶

In dieser Variante nennt der Bräutigam seine Braut später »mein Herz«. ³⁷ Er aktiviert hier – wie Don Pedro – den romantischen Diskurs des Austauschs von Herzen, der im Folgenden zentral sein wird für mein Argument, doch die Leser wissen bereits, dass er zugleich seinen kannibalischen Besitzansprüchen auf das zu verspeisende Herz der Braut Ausdruck gibt. Nicht in allen Fassungen des Märchens wird explizit gesagt, dass Mr. Fox das Fleisch der toten Frauen auch verspeist, aber die Art der Aufbewahrung der Leichen legt diese Lesart jeweils nahe. Als die junge Frau von der Ankunft von Mr. Fox in seinem Haus überrascht wird, versteckt sie sich und wird Zeuge, wie er gewalttätig ein weiteres, sich wehrendes Opfer in seinen Schlachtraum bringt. ³⁸ Auf dem Weg dorthin hackt er der jungen Frau eine Hand ab (je nach Fassung weil sie sich an dem Treppengeländer festhält oder weil sie einen besonders wertvollen Ring trägt). Die Hand fällt in den Schoß der versteckten Protagonistin; entsetzt flieht sie unerkannt nach Hause. Am Tag der Verlobung schließlich erzählt sie das erlebte Geschehen als einen Traum ³⁹; ihr Bräutigam unterbricht ihre Erzählung leitmotivisch mit der von Benedick zitierten Beteuerung, »It is not so, nor 'twas not so, but indeed, God forbid it should be so.« Allerdings überführt die Protagonistin ihn am Ende ihrer Geschichte als Serienmörder, indem sie der versammelten Gesellschaft die Hand des Opfers als Beweis vorlegt. Mr. Fox wird anschließend aus Rache getötet. ⁴⁰

36 Heinz Rölleke (Hg.), *Kinder- und Hausmärchen* gesammelt durch die Brüder Grimm, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, S. 191 f.

37 Ebd., S. 193.

38 Die von den Brüdern Grimm aufgezeichnete Fassung ist hier wieder expliziter: »Sie gaben ihr Wein zu trinken, drei Gläser voll, ein Glas weißen, ein Glas roten und ein Glas gelben, davon zersprang ihr das Herz. Darauf rissen sie ihr die feinen Kleider ab, legten sie auf einen Tisch, zerhackten ihren schönen Leib in Stücke und streuten Salz darüber« (ebd., S. 192).

39 In der von Chase dokumentierten amerikanischen Version handelt es sich nicht um die Verlobung der Protagonistin und Mr. Fox, sondern um eine »play-party in the settlement« (wie Anm. 21, S. 201).

40 In der Jacobs-Fassung ist die Tötung ein spontaner Akt der Selbstjustiz (»At once her brothers and her friends drew their swords and cut Mr Fox into a thousand pieces«, wie Anm. 21, S. 94), in Chases Version eine Todesstrafe nach öffentlicher Anklage (»They took Mr. Fox on to town, and they tried him on Pretty Polly's evidence and he was hung«, wie Anm. 21, S. 202).

Diese Geschichte wird durch Benedicks Einwurf als dunkler Subtext der leichtherzigen, vergnügten ersten Szene eingeführt. Die Referenz zu Mr. Fox verleiht Claudios Werben um Hero eine gewalttätige, potentiell auch sexuell gewalttätige Note. Dass Benedick durch seine Formel »It is not so ...« seinem Freund Claudio die Worte des Frauenmörders in den Mund legt, gibt auch der Charakterisierung des jungen Mannes ganz zu Beginn der Szene eine zweite Bedeutung. Das erste, was die Zuschauer über Claudio erfahren, ist, dass er sich durch seine militärischen Leistungen Ehren verdient hat: »He hath borne himself beyond the promise of his age, doing in the figure of a lamb the feats of a lion.«⁴¹ Claudio wird hier, typisch für Ritterromane, als Held eingeführt, der sich trotz seiner Unerfahrenheit und Jugend durch Männlichkeit, Kampfkraft und Mut hervorgetan hat. Die Metapher des Löwen im Schafspelz bekommt jedoch eine beunruhigende Konnotation durch den anschließenden Vergleich mit dem verdeckt operierenden sexuellen Raubtier mit dem *telling name* / sprechenden Namen Mr. Fox.⁴² Während Benedicks Einwurf in der ersten Szene noch als makabrer, vielleicht unterhaltsamer Kommentar des notorischen Misogynisten und Anti-Romantikers verstanden werden kann, zeigt sich in der Rückschau der prophetische Gehalt dieser Referenz, denn sie kündigt die tragische Zwischenhandlung am Hochzeitstag von Hero und Claudio an, als es ebenso zu einer vermeintlich physischen, in jedem Fall aber sozialen Exekution der Braut kommt und in der Folge ebenso der Sühnemord des Bräutigams angedroht wird; all dies erscheint dem Brautvater wie ein Traum (»Are these things spoken, or do I but dream?«⁴³), eine weitere Referenz zu »Mr Fox«.

Das Märchen bringt in verdichteter Form ein grundlegendes Muster der patriarchalen Hochzeitszeremonie zum Ausdruck, in der die Braut als rituelles Opfer vom Vater zum Ehemann übergeben wird. Aspekte des Ritus im frühneuzeitlichen England versinnbildlichen die Idee der Zerstückelung der Braut, die in »Mr Fox« literalisiert wird. Beispielsweise wurden so genannte »wedding favours«, Verzierungen des Brautkleids, im Laufe der Feier von den Gästen abgetrennt und als Souvenir mit nach Hause genommen, das heißt das Brautkleid wurde stellvertretend für die Braut zerteilt.⁴⁴ Shakespeares Hochzeits-Szene in

41 Shakespeare (wie Anm. 1), 1.1.11-12.

42 Die Animalität von Mr. Fox wird in Chases Version betont, indem er als »Fox« ohne den Zusatz »Mr« eingeführt wird (wie Anm. 21, S. 198); später vergleicht die Protagonistin ihn in einem allegorischen Rätsel mit dem Tier (»that fox«, S. 201). Die von den Gebrüder Grimm dokumentierte deutsche Version »Der Räuberbräutigam« vermenschlicht die Idee des Raubtiers.

43 Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.64.

44 Vgl. Claire McEachern, »Fathering Herself: A Source Study of Shakespeare's Feminism«, in: *Shakespeare Quarterly* 39.3 (1988), S. 269-290, für eine Diskussion der inhärenten Widersprüche in patriarchalen Gesellschaften, die dazu führen, dass Väter ihre Töchter »opfern« müssen (hier S. 273).

Much Ado, eines von vielen Beispielen von »broken nuptials« in seinem Oeuvre, wie Carol Thomas Neely gezeigt hat, demontiert durch das Scheitern des Rituals dessen romantische Überformung. Mag man die Übergabe eines »rich and precious gift«⁴⁵ von Brautvater an Bräutigam noch als romantische Geste und nicht als Beispiel eines auf patriarchalen Mustern beruhenden Austauschs von Frauen verstehen (die maßgebliche Theoretikerin Gayle Rubin spricht vom »traffic in women«⁴⁶), so offenbart Claudios öffentliche Rückgabe der Ware Frau deutlich die Asymmetrie zwischen den Brautleuten. Mit einer weiteren Metapher, welche die Geliebte als (sexualisierte) Speise darstellt, gibt er die »rotten orange« an den Vater zurück.⁴⁷ Der Austausch von Frauen ist, so glaubt Claudio, in Heros Fall schon zu weit gegangen, um ihre Ehre und damit ihren Anspruch auf eine respektierte Ehe noch zu gewährleisten; sie ist nicht nur zwischen Vater und Bräutigam zirkuliert, wie Don John erfolgreich suggerieren konnte, als er zuvor zu Claudio sagte: »Leonato's Hero, your Hero, every man's Hero.«⁴⁸ Wieder hat ein früherer Einwurf Benedicks diese Einsicht bereits vorbereitet. Schon zu Beginn des zweiten Akts, als Claudio zum ersten Mal von Don John getäuscht ist und glaubt, Hero an Don Pedro verloren zu haben, stellt Benedick Frauen als Vieh und als Handelsware Fleisch dar:

BENEDICK [...] [T]he Prince hath got your Hero.

CLAUDIO I wish him joy of her.

BENEDICK Why, that's spoken like an honest drover; so they sell bulls. But did you think the Prince would have served you thus?

CLAUDIO I pray you leave me.

BENEDICK Ho, now you strike like the blind man — 'twas the boy that stole your meat, and you'll beat the post.⁴⁹

Als Teil seiner Zurückweisung Heros betont Claudio, er schrecke vor der Verschmelzung von Identitäten zurück, die durch die Zeremonie irreversibel erreicht würde: »Not to be married, not to knit my soul to an approved wanton.«⁵⁰ Die Idee der gegenseitigen Inkorporierung von Liebenden, die besiegelt werden sollte durch das Hochzeitsritual, wurde in den Szenen vor der missglückten Eheschließung aufgebaut. Sobald die Ehe von Hero und Claudio von den zu-

45 Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.26.

46 Vgl. Gayle Rubin, »The Traffic in Women: Notes on the »Political Economy« of Sex«, in: Rayna Rapp Reiter (Hg.), *Towards an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press 1975, S. 57-210.

47 Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.30. Wie McEachern (wie Anm. 2, S. 258, n30) vermerkt, bedeutete »Orange« umgangssprachlich »Prostituierte«.

48 Shakespeare (wie Anm. 1), 3.2.88-89.

49 Ebd., 2.1.168-176.

50 Ebd., 4.1.42-43.

ständigen väterlichen Figuren beschlossen ist, wird Claudio zur Stellungnahme aufgefordert. Er ist zunächst sprachlos, bedient sich dann aber als »textbook lover« des etablierten Diskurses⁵¹: »Lady, as you are mine, I am yours. I give away myself for you, and dote upon the exchange.«⁵² Hero, die sich im Unterschied zu Beatrice, zumindest in Anwesenheit von männlichen Figuren, weitgehend an die patriarchalen Renaissance-Ideale der schweigsamen und gehorsamen Frau hält, flüstert Claudio ihre Antwort ins Ohr – das Skript der Romanze ist allerdings so vorhersehbar, dass Beatrice ihre Replik mühelos synchronisieren kann:

BEATRICE: [...] My cousin tells him in his ear that he is in her heart.

CLAUDIO: And so she doth, cousin.⁵³

Hier wird die Idee der gegenseitigen Inkorporierung von Liebenden aufgerufen, die ihren Ausdruck findet sowohl in der medizinisch-philosophischen Theorie der Transfusion von Herzblut als auch in einem romantischen Diskurs des Austauschs von Herzen. Barbara Newman hat die religiösen und säkularen literarischen Traditionslinien seit dem Mittelalter untersucht; sie beschreibt »[e]xchanging hearts« als »a compelling way to represent coinherence, that mysterious exchange by which one person's life and love animate the body of another.«⁵⁴ In ihren Untersuchungen von europäischen mittelalterlichen Romanzen wie Chaucers *Troilus and Criseyde*, Chrétien de Troyes' Erzählungen, Gottfried von Straßburgs *Tristan* und *Le roman du Castelain de Couci et la dame de Fayel* sowie religiös-mystischen Schriften, vor allem Hagiographien, zeigt Newman, wie das Ritual der Eucharistie und der Verehrung des »Sacred Heart«, des Herz Jesu, Vorstellungen von romantischer Liebe beeinflussten, wie umgekehrt aber auch der religiöse Diskurs romantisiert und erotisiert wurde:

the devout soon discovered that Jesus, like a good courtly lover, was eager to exchange hearts with his brides. The devotional tradition followed the same course as the secular, progressing from lyric explorations of the theme to exemplary narratives, with the latter insisting more strenuously over time on the material reality of the exchange.⁵⁵

51 Kiernan Ryan kommentiert Claudios erstes Liebesgeständnis: »No wonder Don Pedro replies, ›Thou wilt be like a lover presently, / And tire the hearer with a book of words‹ (I.i.289-90), for Claudio is indeed assuming the semblance of a textbook lover, whose sentiments have been scripted for him.« (Kiernan Ryan, *Shakespeare's Comedies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, S. 178).

52 Shakespeare (wie Anm. 1), 2.1.268-270.

53 Ebd., 2.1.275-277.

54 Barbara Newman, »Exchanging Hearts«, Vortrag beim Harvard Medieval Colloquium, 1. Oktober 2009, S. 4.

55 Ebd., S. 33.

Diese »material reality of the exchange« war auch interessant für die bildende Kunst. Ein beliebtes Motiv war beispielsweise der Austausch von Herzen mit Jesus, wie ihn Katharina von Siena, Mystikerin des 14. Jahrhunderts, in Visionen erlebte. Ein Gemälde von Giovanni di Paolo, wahrscheinlich aus den 1460er Jahren, visualisiert diesen Austausch, wenn auch nur in einseitiger Form (Abb. 1). Dargestellt ist, wie Katharina ihr blutendes Herz an Jesus übergibt; ihre linke Hand ruht auf ihrer Brust, dem Ort, von dem sie ihr Herz soeben entnommen hat. Obwohl Jesus ihr Herz nur empfängt, nimmt die blutrote Farbe und Textur seines Umhangs die von Katharinas Herz auf; so ist zumindest symbolisch auch eine Wunde Jesu angedeutet. Andere Darstellungen von Katharinas Vision machen die komplementäre Seite des Austauschs sichtbar, beispielsweise auf einem Gemälde von Louis Cousin, genannt Luigi Gentile, aus dem Jahr 1648, das zeigt, wie Katharina das Herzblut Jesu trinkt (Abb. 2). Diese Spannung zwischen einerseits der Metapher für intensive Liebe und Sehnsucht nach spiritueller, psychischer oder körperlicher Vereinigung und andererseits der materiellen Tatsache eines physischen Austauschs von Herzen (oder Herzblut) charakterisiert die säkulare wie auch die religiöse Traditionslinie.

Neben dem Öffnen der Brust, das auf di Paolos Gemälde dargestellt wird, war eine weit verbreitete Konzeptualisierung des Austauschs von Herzen deren Verzehr – äquivalent zu dem von Luigi Gentile visualisierten Trinken des Herzbluts. Eine der beeindruckendsten literarischen Versionen dieses religiös-romantischen Bildes bietet Dante Alighieris prosimetrische Erzählung *Vita Nuova* im späten dreizehnten Jahrhundert, geschrieben in der Tradition des Minnesangs, die durch Francesco Petrarcas Einfluss auf die englische Sonett-Dichtung zu Shakespeares Zeit stilbildend war.⁵⁶ Die pseudo-autobiographische Erzählstimme Dantes beschreibt, wie er sich in eine überirdisch schöne junge Frau namens Beatrice verliebt, die ihm, nachdem sie ihn zum ersten Mal begrüßt hat, im Traum erscheint, und zwar in den Armen eines gebieterischen Gottes der Liebe – gehüllt, wie Jesus in di Paolos Gemälde, in einen blutroten (*sanguigno*) Umhang:

56 Es ist umstritten, ob Shakespeare Dantes Werke gelesen hat oder mit ihnen nur über Umwege bekannt war. Für eine Dokumentation der Dante-Referenzen in den Werken von Shakespeares Zeitgenossen siehe Jackson Campbell Boswell, *Dante's Fame in England: References in Printed British Books 1477 – 1640*, Newark: University of Delaware Press, 1999. Vgl. Fergussons Lesart von *Romeo and Juliet* im Licht der *Vita Nuova*, in der er zu einem auch für *Much Ado* gültigen Ergebnis kommt: »Dante and Shakespeare are both careful to show how dangerous it [romance] is if obeyed literally, before one takes time to investigate its meanings« (Francis Fergusson, »Romantic Love in Dante and Shakespeare«, in: *The Sewanee Review* 83.2 (1975), S. 253-266, hier S.256). Für eine Diskussion von *Othello* in der Tradition der *Vita Nuova* siehe auch Robin Kirkpatrick, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare: A Study of Source, Analogue and Divergence*, London 1995, S. 279 und S. 300 ff.

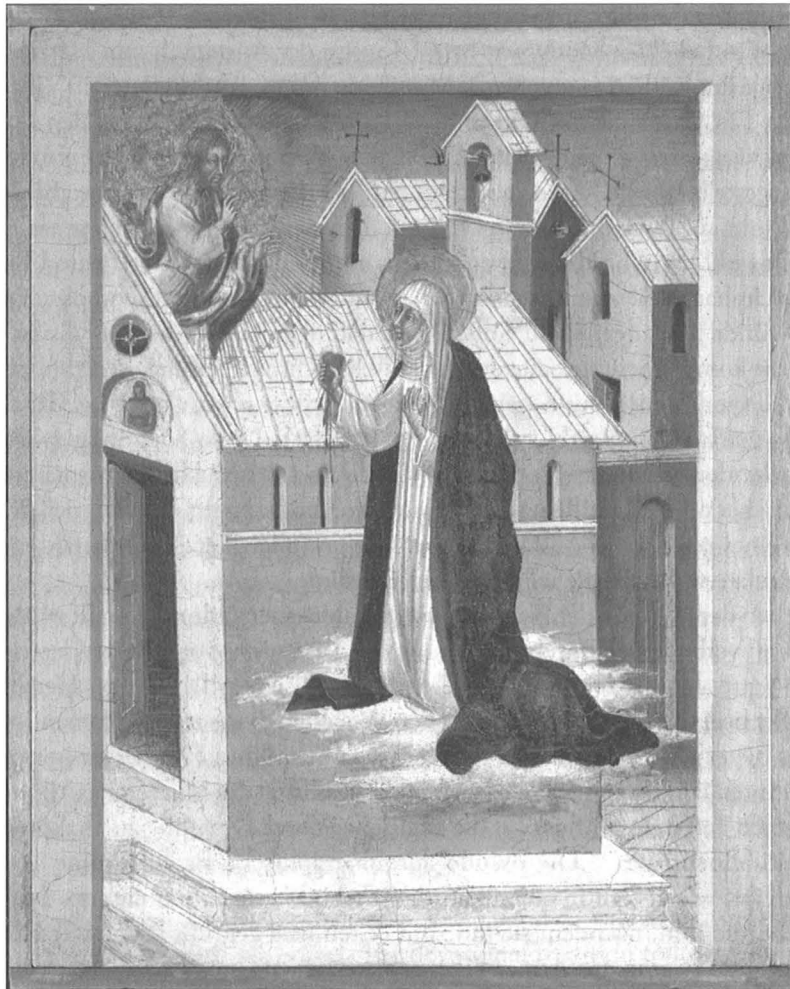


Abb. 1: Giovanni di Paolo –
Saint Catherine of Siena Exchanging Her Heart with
Christ

The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Lore Heinemann, in memory of
her husband, Dr. Rudolf J. Heinemann, 1996 (1997.117.3)
Image © The Metropolitan Museum of Art



Abb. 2: Louis Cousin –
Saint Catherine of Siena

E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: »Ego dominus tuus«. Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: »Vide cor tuum«. E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormiva; e tanto si sforzava per suo ingegno, che la faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente.⁵⁷

Und während ich ihrer gedachte, überkam mich ein sanfter Schlummer, darin erschien mir ein wundersames Gesicht. Denn ich glaubte in meiner Kammer einen Nebel zu sehen von der Farbe des Feuers; darinnen unterschied ich die Gestalt eines Herrschers, furchterregender Gestalt für den, der ihn anschauen mochte. Und er für sein Teil schien mir von solcher Heiterkeit, daß es ein Wunder zu sehen war. Und in seinem Reden sagte er mancherlei, was ich nicht verstand, bis auf etliche Worte, darunter ich diese vernahm: *Ego dominus tuus*, das ist; »Dein Gebieter bin ich.« Auf seinen Armen glaubte ich eine Gestalt zu sehen, schlafend, nackt, nur leicht gehüllt, wie mir schien, in ein blutrotes Tuch. Da ich sie aber mit allem Fleiß betrachtete, erkannte ich, daß sie die Herrin des Heiles [Beatrice, die Seligmachende] war, welche tags zuvor geruht hatte, mich zu grüßen. Und in der einen Hand, so dünkte mich, hielt jener ein Ding, das über und über brannte, und mir klang, als sagte er mir diese Worte: *Vide cor tuum*. Das ist: »Siehe hier dein Herz!« Und da er eine Weile so gestanden hatte, schien mir, als wecke er die Schlafende; und sein Geist ward mächtig über sie, daß er ihr jenes Ding, das in seiner Hand flammte, zu essen gab, und sie aß es zagend.⁵⁸

57 Dante Alighieri, *Vita Nuova e Rime*, hrsg. v. Guido Davico Bonino, Milano: Arnoldo Mondadori, 1985, S. 3 f.

58 Dante Alighieri, *Dantes Neues Leben*, übersetzt v. Friedrich Freiherr von Falkenhausen, Leipzig: Insel, 1942, S. 7 f.

In seinem Traum erlebt der Erzähler seine Sehnsucht nach der Vereinigung mit Beatrice, die sich zuspitzt in einem Bild des Herz-Kannibalismus. Sobald er erwacht, versucht er, das Geträumte in einem Gedicht festzuhalten und zu interpretieren; er widmet dieses Gedicht »Amors Getreuen«⁵⁹, »all edle[n] Herzen, Seelen, ihm geweiht«⁶⁰ und bittet renommierte Dichter der Stadt Florenz, das Geträumte mit ihm dichterisch zu deuten. Die Vision der Einverleibung eines Herzens ist in *Vita Nuova* also poetisch produktiv, und dies gilt auch für die Vielzahl von Narrativen, Gedichten und Dramen, die die Idee des Verzehrs von Herzen in den folgenden Jahrhunderten aufnahmen.

Im elisabethanischen England gab es zahlreiche metaphorische Bezüge auf erotischen Kannibalismus und insbesondere Herz-Kannibalismus, beispielsweise in Philip Sidneys einflussreicher *Arcadia*, in der Dorus »might at least have free access to feed his eyes with that [the image of Pamela] which should at length eat up his heart«⁶¹ oder Robert Greenes *Menaphon*, eine Erzählung, die betont dass Samelas »mouth could digest no other meat save only her sweet Melicertus«.⁶² In Thomas Deloneys *Jack of Newbury* wird die Idee des Liebeshunglers in misogynen Form aufgerufen, ähnlich wie in Shakespeares *Othello*, dem »sister-play« von *Much Ado*, das das Thema der Eifersucht in tragischer Form variiert. Bei Deloney beklagt sich eine ältere Frau, »churchmen have so much mind of young rabbits, old men such joy in young chickens, and bachelors in pig's flesh take such delight, that an old sow, a tough hen, or a grey cony are not accepted«.⁶³ Ähnlich äußert sich Shakespeares Emilia über die achtlose männliche Konsumption von Frauen: »They are all but stomachs, and we all but food. / They eat us hungrily, and when they are full, / They belch us«.⁶⁴

Daneben wurde das Motiv des Verzehrs des Geliebten und insbesondere des Verzehrs von Herzen aber auch wörtlich genommen; »the material reality of the exchange« interessierte Autoren. So wurde 1592, sechs Jahre vor der Uraufführung von *Much Ado*, *The Tragedy of Tancred and Gismund* aufgeführt, eine Adaption

59 Ebd., S. 8.

60 Ebd.

61 Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia: The New Arcadia*, hrsg. v. Victor Skretkowitz, Oxford: Oxford UP, 1987 (c. 1590), S. 92 f. und ders., *The Countess of Pembroke's Arcadia: The Old Arcadia*, hrsg. v. Katherine Duncan-Jones, Oxford: Oxford UP, 1994 (c. 1580), S. 138.

62 Robert Greene, *Menaphon: Camilla's Alarum to Slumbering Euphues in his Melancholy Cell at Silexadra*, hrsg. v. Brenda Cantar, Ottawa: Dovehouse Editions, 1996 (1589), S. 155.

63 Thomas Deloney, *Jack of Newbury*, in: Paul Salzman (Hg.), *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction*, Oxford: Oxford UP, 1987 (1597), S. 311-392, hier S. 326.

64 William Shakespeare, *Othello*, in: Stephen Greenblatt et al. (Hgg.), *The Norton Shakespeare*, New York: Norton, 1997, S. 2100-2174, hier 3.4.100-102.

einer Novelle von Boccaccios *Decamerone*⁶⁵, in der die Protagonistin das Herzblut ihres ermordeten Geliebten in einem Kelch mit Gift mischt, trinkt, und sich sterbend das Herz des Geliebten an die Brust hält, um die Wiedervereinigung ihrer Herzen zu besiegeln. Als sie vorher das Herz des Geliebten im Kelch als »my sweet heart« und »mine owne deare heart«⁶⁶ adressiert, verdeutlicht sie die Idee des Austauschs von Herzen – da sie dem Geliebten ihr Herz geschenkt und seines erhalten hat, ist das Organ, das sie anspricht, uneindeutig: Ist es stellvertretend für die Person des Geliebten, die sie als »my sweet heart« anspricht, oder hält sie »her own dear heart« in Händen?⁶⁷

Ähnlich wörtlich wird die Idee des Austauschs von Herzen in Thomas Lodges Erzählung *A Margarite of America* genommen, die zwei Jahre vor der Uraufführung von *Much Ado* veröffentlicht wurde, und die ebenfalls Liebeshunger und Blutdurst eng verknüpft. Hier klagt die Protagonistin zu Beginn noch in metaphorischer Rhetorik der Romanze, als ihr Geliebter sie für einige Wochen verlässt: »Ah my soul. Must thou leave me when thou wert wholly incorporate in this body? [...] Ah dear Arsadachus, since thou must leave me, remember thou leavest me without soul, remember thou leavest me heartless.«⁶⁸ Im gewalttätigen Finale kommt es zur Demetaphorisierung des Diskurses; hier schneidet der sich betrogen fühlende Protagonist die Brust seiner Geliebten auf, um sein eigenes Herz zu reklamieren: »Ah, tyrant that hast robbed me of my heart, my hope and life, let me sacrifice to Nemesis; I will sacrifice.«⁶⁹ Sobald er ihr Herz, das er als sein Herz versteht, in Händen hält, verspeist er es, um es sich so wieder einzuverleiben.

In *Much Ado* wird die Rhetorik der Romanze zitiert, in dem Handlungsstrang um Beatrice und Benedick aber auch konterkariert. Beatrice setzt der Metapher der nur im Tod rückgängig zu machenden gegenseitigen Einverleibung von

65 Boccaccios *Decamerone*, 10.4., bietet auch die Quelle für Bandellos Novelle von Timbreo und Fenicia, die Shakespeare in *Much Ado* adaptiert – siehe Martin Mueller, »Shakespeare's Sleeping Beauties: The Sources of *Much Ado about Nothing* and the Play of their Repetitions«, in: *Modern Philology* 91.3 (1994), S. 288–311, hier S. 195.

66 Robert Wilmot, *The Tragedie of Tancred and Gismund Compiled by the Gentlemen of the Inner Temple, and by them Presented before Her Maiestie. Newly Reuiued and Polished According to the Decorum of these Daies*, hrsg. v. Boccaccio and Giovanni, London 1592, sig. G4r.

67 Siehe William W. E. Slights, *The Heart in the Age of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge UP, 2008, für eine Diskussion von Boccaccios Erzählung und dramatischen Adaptionen im Kontext von Kardiotomie, die, so Slights, hinweisen auf »the traumatic impact of anatomical instruction and practice on late sixteenth- and early seventeenth-century England« (S. 106). Vgl. auch Milad Doueihis Studie *A Perverse History of the Human Heart*, Cambridge: Harvard UP, 1997, die unter anderem Szenarien des Herzkannibalismus untersucht.

68 Thomas Lodge, *A Margarite of America*, hrsg. v. Henry D. Janzen, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2005, S. 137.

69 Ebd., S. 163.

Liebenden andere Metaphern entgegen. Als Don Pedro zu Beginn des zweiten Akts beiläufig scherzt, »Come, lady, come, you have lost the heart of Signor Benedick«⁷⁰, antwortet sie, »Indeed, my lord, he lent it me a while, and I gave him use for it, a double heart for his single one. Marry, once before he won it of me, with false dice. Therefore your grace may well say I have lost it.«⁷¹ Entgegen der romantischen Idee einer irreversiblen gegenseitigen Inkorporierung von Liebenden, die ihre Herzen austauschen und so vitaler Teil des anderen werden, interpretiert Beatrice »exchange« hier im ökonomischen Sinn. Benedick hat ihr in der Vergangenheit sein Herz geliehen (und nicht geschenkt), und sie hat ihm hundertprozentige Zinsen dafür gegeben, indem sie sein Herz zusammen mit ihrem an Benedick zurück gab. Das von Beatrice angesprochene »double heart« könnte aber auch ihr verlogenes, doppeldeutiges Herz meinen – demnach hätte sie Benedicks Liebe nie ernst genommen oder erwidert, was zu Don Pedros Antwort »You have put him down«⁷² passen würde. Auf einer dritten Bedeutungsebene könnte Beatrices »double heart« aber auch ihr gebrochenes Herz implizieren. Ihre Replik eröffnet damit ein Spektrum von vermeintlich herzloser Finanztransaktion über leichtherziges Liebesspiel im Stil von Castigliones rhetorisch anspruchsvollen Liebesdebatten bis zum herzerreißenden Leiden an einer fehlgeschlagenen Romanze. In der zweiten Metapher ist das Pronomen »it« wegen des Bildes des Herztausches schon zweideutig geworden: Hier stellt Beatrice ihr Herz oder vielleicht Benedicks Herz, das ja vorübergehend ihr gehörte, als den Einsatz eines Spiels dar, das Benedick mit gezinkten Würfeln gewonnen hat.⁷³ Beatrice parodiert die Rhetorik der *high romance*, indem sie alternative Metaphern einführt (Finanzgeschäfte, Glücksspiel), die ein weniger radikales Konzept von Liebe etablieren und damit auch die inhärente Gewalttätigkeit eines literarischen Genres umschiffen, in dessen narrativer Struktur sowie sozialer und psychischer Logik Claudio und Hero gefangen sind.

Wenn man Beatrices Worten Glauben schenken darf, ist dem »merry war« zwischen ihr und Benedick eine fehlgeschlagene Romanze vorangegangen. Nach der Peripetie der tragischen Zwischenhandlung, der gescheiterten Hochzeitszeremonie, spitzt sich die durch Intrigen neu entfachte Liaison zwischen Benedick und Beatrice zu. Wieder bedienen sie sich des Diskurses des Austauschs von Herzen, aber erneut in subversiver Weise:

70 Shakespeare (wie Anm. 1), 2.1.240–241.

71 Ebd., 2.1.242–245.

72 Ebd., 2.1.246.

73 Stephen B. Dobranski, »Children of the Mind: Miscarried Narratives in *Much Ado about Nothing*«, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* 38.2 (1998), S. 233–250, erläutert, wie Beatrices Syntax die Idee des Austauschs von Herzen durch die Austauschbarkeit des Pronomens »it« verstärkt, das sich sowohl auf Benedicks wie auch auf Beatrices Herz bezieht: »Although

BENEDICK By my sword, Beatrice, thou lovest me.
 BEATRICE Do not swear and eat it.
 BENEDICK I will swear by it that you love me, and I will make him eat it that says I love not you.
 BEATRICE Will you not eat your word?
 BENEDICK With no sauce that can be devised to it. I protest I love thee.
 [...]
 BEATRICE You have stayed me in a happy hour. I was about to protest I loved you.
 BENEDICK And do it with all thy heart.
 BEATRICE I love you with so much of my heart that none is left to protest.⁷⁴

Dieses gegenseitige Liebesgeständnis wird von beiden Seiten syntaktisch so geschickt konstruiert, dass es zweideutig bleibt; der Diskurs des Austauschs von Herzen wird in einer Weise zitiert, die sich sowohl als Bekräftigung des romanzentypischen Topos lesen lässt als auch als dessen Ironisierung. Zugleich evoziert der Dialog die Idee des Verzehens, bringt sie aber zunächst noch nicht in Verbindung mit der Inkorporierung eines Herzens, sondern spielt mit der toten Metapher ›to eat one's words‹, seine Worte zurücknehmen, die Benedick aber wieder aktiviert, indem er sie konzeptuell erweitert durch den Zusatz von Saucen. Im weiteren Verlauf der Szene wird die Idee des Verzehrs von Herzen doch noch aufgerufen:

BENEDICK Come, bid me do anything for thee.
 BEATRICE Kill Claudio. [...] O God that I were a man! I would eat his heart in the marketplace.⁷⁵

»Kill Claudio« – dieser Satz, der mit leichter Variation den berühmtesten Racheauftrag aus Shakespeares Oeuvre auf den Punkt bringt (»Kill Claudius!«), eröffnet

›it‹ signifies Benedick's heart in the first two phrases – ›he lent it me‹ and ›I gave him use for it‹ (II.i.261-2) – its subsequent meaning is less clear. Logically, ›he won it of me‹ ought to refer to Beatrice's heart, which Benedick claimed under false pretenses (i. e., ›false dice‹). But grammatically we expect the antecedent to remain consistent and ›it‹ to signify still Benedick's heart. Substituting ›Benedick's heart‹ for ›it‹, however, makes little sense: once before he won his own heart from her? Beatrice may, of course, mean that Benedick had won his heart back from her, but the passage's ambiguity at least temporarily reunites Beatrice's and Benedick's hearts: her explanation grammatically re-creates the ›double heart‹ that she describes« (S. 239). Dobranskis Beobachtung steht im Zusammenhang mit seinem größeren Argument, dass die enigmatische Vorgeschichte von Benedick und Beatrice eine sexuelle Beziehung und eine aus ihr resultierende Schwangerschaft und Fehlgeburt einschließt.

⁷⁴ Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.272-285.

⁷⁵ Ebd., 4.1.286-287; 303-304.

die Möglichkeit, dass die romantische Komödie, die zu Beginn dieser Szene in eine romantische Tragödie umgeschlagen ist, sich nun noch zur Rachetragödie wenden könnte. Hier kreuzt Shakespeare zwei Traditionslinien des Herzkannibalismus, die der romantischen, unbedingten Liebe und die des Exo-Kannibalismus aus Rache am Gegner – Beatrice macht auf Nachfrage Benedicks deutlich, dass sie Claudio als ihren »enemy«⁷⁶ versteht, an dem sie Blutrache für das Vergehen an ihrer »kinswoman«⁷⁷ nehmen muss.⁷⁸ Beatrice, die bei Dante die Verkörperung der sanftmütigen *donna* ist, die nur zögerlich das Herz des Geliebten verspeist, wird hier zur kriegerischen Rächlerin – oder eher zum Rächer, denn sie möchte eine Position usurpieren, die in ihren Augen männlich konnotiert ist; sie wiederholt drei Mal, »O, that I were a man!«⁷⁹ Dennoch bleibt, und das ist Teil der generischen und psychologischen Raffinesse der Szene, ihr Wunsch eingebettet in einen romantischen Diskurs, weil Beatrice ihren Blutdurst instrumentalisiert, um einen Beweis für den Liebeshunger Benedicks einzufordern. Sie verlangt von Benedick, die Position des *knicht errant* der Romanze, des Kämpfers für die Ehre einer Edelfrau, einzunehmen.⁸⁰ Damit aktiviert Shakespeare an unerwarteter Stelle seine narrativen Quellen für den Handlungsstrang um Hero und Claudio, Ariostos *Orlando Furioso* und Bandellos Novelle 22 in *La Prima*

⁷⁶ Ebd., 4.1.298.

⁷⁷ Ebd., 4.1.300.

⁷⁸ Vgl. dazu auch Rices psychoanalytische Lesart, die von meiner Lektüre abweicht. Er argumentiert, dass Kannibalismus in Shakespeares Drama und der elisabethanischen Kultur auf Frauenfiguren projiziert wird, um die patriarchale (Rache-)Kultur davon zu reinigen: »cannibalism [...] function[s] as a threatening specter behind/beyond the act of revenge. Women's bodies always harbor the (barely checked) threat of devouring the male subject, a threat which must be exorcised from the symbolic order yet must simultaneously haunt its margins as the very precondition of that order's definition and cohesiveness« (Raymond J. Rice, »Cannibalism and the Act of Revenge in Tudor-Stuart Drama«, in: *Studies in English Literature, 1500 – 1900* 44.2 (2004), S. 297-316, hier S. 302 f.).

⁷⁹ Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.300-301; 303; 312-313.

Gerade indem sie der literarischen Tradition widerspricht, hat Shakespeares Beatrice Gemeinsamkeiten mit Dantes Figur, die ebenfalls, wie Kirkpatrick zeigt, generische Erwartungen unterläuft: »whether in the *Vita nuova* or in the *Commedia*, [...] Beatrice constantly eludes the preconceptions and expectations which literary tradition project upon her« (Robin Kirkpatrick [wie Anm. 56] S. 48). Siehe auch Fergussons Kapitel »The Faith in Romantic Love: Dante's Beatrice and Shakespeare's Comedies and *The Winter's Tale*« zu Parallelen zwischen Dantes und Shakespeares Konzept von romantischer Liebe; obwohl Fergusson auch *Much Ado* diskutiert, geht er nicht auf Beatrices besondere Rolle ein (Francis Fergusson, *Trope and Allegory: Themes Common to Dante and Shakespeare*, Athens: University of Georgia Press, 1977, S. 125-127).

⁸⁰ John Traugott, »Creating a Rational Rinaldo: A Study in the Mixture of the Genres of Comedy and Romance in *Much Ado About Nothing*«, in: *Genre* 15 (1982), S. 157-181, hier S. 159 f.

Parte de le Nouvelle (1554)⁸¹, die oft in der freien französischen Übersetzung von Belleforest in *Histoires Tragiques* (1569) in England rezipiert und schließlich übersetzt wurde. In der klassischen Romanze ist die Ehre der Protagonistin, die auf ihrer Jungfräulichkeit oder sexuellen Treue beruht, eine Frage von Leben und Tod. Shakespeare zitiert diese Traditionslinie, indem er Hero nach Claudios Anklagen in eine todesähnliche Ohnmacht fallen lässt; obwohl sich für einige Charaktere aufklärt, dass Hero nicht tatsächlich gestorben ist, ist ihr Ruf so beschädigt, dass Leonardo den sozialen Tod seiner Tochter so intensiv betrauert als sei sie tatsächlich gestorben. Die Idee, dass Hero durch Claudios Anklagen gestorben sei (»died upon his words«⁸²), wird so bekräftigt. Dieser Glaube an die performative Kraft von Worten ist ebenso relevant für die Hochzeitszeremonie und die Idee des Austauschs von Herzen.

Es ist also das Erbe der radikalen, der absoluten Romanze, das die Handlung von *Much Ado* bestimmt⁸³ – und die Komödie grenzt daher beständig an die Tragödie. Das *dénouement* der Handlungsstränge führt zur Wiedervereinigung beider Paare und bekräftigt die generische Zugehörigkeit zur romantischen Komödie. Ein letztes Mal werden hier die intertextuellen Narrative von Blutdurst und Liebeshunger zitiert und in innovativer Weise umgedeutet. Ein »sense of wonder« bei der Enthüllung der wahren Identität maskierter, verkannter oder tot geglaubter Figuren zeichnet die *happy ends* der typischen Romanze aus; bei *Much Ado* wird diese Konvention durch die Wiederkehr Heros realisiert, auch wenn das Publikum, anders als in der späteren Variation der gleichen Szene in *The Winter's Tale*, eingeweiht ist und daher die emotionale Überwältigung des Publikums auf der Bühne vielleicht nicht ganz teilen kann. Anschließend werden aber auch Beatrice und Benedick durch ein »Wunder« wieder vereint, das allerdings keine vermeintlich übernatürliche Komponente mehr hat, sondern stattdessen die Aktualisierung von romantischen Mustern in gemäßigter, ironischer, und selbst-reflexiver Art bedeutet:

81 Vgl. Claire McEachern, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Much Ado About Nothing: The Arden Shakespeare*, London: Methuen, 2007, S. 1-144, hier S. 4-26, und Traugott (wie Anm. 80) für eine Diskussion der Quellen. Vgl. auch Mueller (wie Anm. 65) zu der Verarbeitung von Bandellos Novellen im Motiv der tot geglaubten Frau. Muellers methodischer Zugang zur Quellenforschung deckt sich mit dem hier gewählten: »Retrospective teleology needs to be complemented by an attempt to give voice to the shaping power of sources and to reconstruct the ways in which they create opportunities and structure choices. An important methodological step in assessing the productive and suggestive power of a source is the attempt to unthink the work for which it serves as a source and to imagine, as much as possible, the open and forwardlooking moment of an encounter with a text that is not yet a source for a work that does not yet exist« (ebd., S. 293).

82 Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.222.

83 Traugott (wie Anm. 80), S. 172.

BENEDICK Do not you love me?

BEATRICE Why no, no more than reason.⁸⁴

Wenn wir diese Antwort ernst nehmen, mäßigt die Liebe zur Vernunft die Ansprüche der radikalen, romanzentypischen Leidenschaft.

BENEDICK They swore that you were almost sick for me.

BEATRICE They swore that you were wellnigh dead for me.⁸⁵

Nachdem die romantischen Topoi der Liebeskrankheit aufgerufen und durch das Täuschungsmanöver, dem Beatrice und Benedick erlegen sind, als Übertreibung und Lüge entkräftet wurden, kommen die Schriftstücke ins Spiel, die in Romanzen typischerweise zur Aufklärung in letzter Minute beitragen:

CLAUDIO And I'll be sworn upon't that he loves her,

For here's a paper written in his hand,

A halting sonnet of his own pure brain,

Fashioned to Beatrice.

HERO And here's another,

Writ in my cousin's hand, stol'n from her pocket,

Containing her affection unto Benedick.

BENEDICK A miracle! Here's our own hands against our hearts.

Come, I will have thee, but by this light, I take thee for pity.

BEATRICE I would not deny you, but by this good day, I yield

Upon great persuasion, and partly to save your life, for I was

Told you were in a consumption.

BENEDICK [*kissing her*] Peace, I will stop your mouth.

DON PEDRO How dost thou, Benedick the married man?⁸⁶

Da eine mündliche »heart-to-heart conversation« zwischen Beatrice und Benedick nicht möglich ist, wird sie hier ersetzt durch eine »hand-to-hand« Kommunikation. Die Gegenüberstellung von »hands against hearts« in einem Moment des Wunders, der anschließend schon als Hochzeit gewertet wird, unterstreicht die rekuperative Note des Endes, hat doch in der missglückten Zeremonie zuvor die Nicht-Übereinstimmung von Herzen und Händen zur tragischen Peripetie geführt, wie Beatrice anschließend beklagt: »O that I were a man! What, bear her in hand [= sie zu täuschen] until they come to take hands, and then with public accusation, uncovered slander, unmitigated rancour.«⁸⁷

84 Shakespeare (wie Anm. 1), 5.4.74.

85 Ebd., 5.4.80-81.

86 Ebd., 5.4.85-97.

87 Ebd., 4.1.300-303.

Claudios öffentliche Anklage Heros entstammt natürlich selbst der Angst vor der Nicht-Übereinstimmung von Händen und Herzen, der Angst davor, dass die vor dem Altar verschränkten, durch den Austausch von Ringen noch stärker verbundenen, Hände der Eheleute gerade nicht den Austausch von Herzen symbolisieren. Claudio, den John Traugott treffend als »apprentice Othello«⁸⁸ bezeichnet hat, antizipiert hier die Angst von Shakespeares späterem tragischen Helden, der von der feuchten Hand seiner Ehefrau auf deren untreues Herz schließen wird und in der Folge die Gültigkeit der Korrespondenz zwischen Händen und Herzen in der Hochzeitszeremonie hinterfragt:

OTHELLO Give me your hand. This hand is moist, my lady.
 DESDEMONA It yet hath felt no age nor known no sorrow.
 OTHELLO This argues fruitfulness and liberal heart.
 Hot, hot and moist – this hand of yours requires
 A sequester from liberty; fasting and prayer,
 Much castigation, exercise devout,
 For here's a young and sweating devil here,
 That commonly rebels. 'Tis a good hand,
 A frank one.
 DESDEMONA You may indeed say so;
 For 'twas that hand that gave away my heart.
 OTHELLO A liberal hand. The hearts of old gave hands,
 But our new heraldry is hands, not hearts.⁸⁹

Die Hand gilt in der frühneuzeitlichen Kultur als »organ of agency«, als sichtbarer, aktiver Körperteil, der für die Tatkraft des Menschen steht, und sie ist daher ein wichtiger Indikator für den Zustand des unsichtbaren, geheimnisvolleren Herzens, wie beispielsweise William W. E. Sights' materialreiche Studie *The Heart in the Age of Shakespeare* zeigt. Im *dénouement* von *Much Ado About Nothing* wird nun die Aussagekraft der Hand als »organ of agency« unterstrichen, denn es sind die eigenhändig geschriebenen Sonette von Beatrice und Benedick, die laut Claudio und Hero einen Beweis für den Zustand ihrer Herzen liefern und so einen Moment der wunderbaren Einsicht ermöglichen. Damit ersetzen die Sonette die eigenhändige Rache, die Beatrice zuvor als Beweis für Benedicks Liebe einforderte:

BENEDICK Tarry, good Beatrice. By this hand, I love thee.
 BEATRICE Use it for my love some other way than swearing by it. [...]
 BENEDICK Enough, I am engaged. I will challenge him. I will kiss your

88 Traugott (wie Anm. 80), S. 160.

89 Shakespeare (wie Anm. 64), 3.4.34-45.

hand, and so I leave you. By this hand, Claudio shall render me a dear account.⁹⁰

Wie Ina Habermann in ihrer Untersuchung von *Much Ado* im Kontext von juristischen Beweisverfahren zu Shakespeares Zeit argumentiert, gelten die Schriftstücke hier quasi als gerichtlich belastbare Beweisdokumente: »At this point, equitable drama pays a charming and quite cunning tribute to poetry as the ultimate instrument for the inquiry into and expression of truth. There is no doubt that the sonnets speak the language of the heart, as equitable drama affords a privileged insight into the causes and effects of human actions.«⁹¹

Allerdings stehen laut Benedick und Beatrice selbst »hands against hearts«. Die Bedeutung dieser abschließenden Szene ist daher in der Forschung umstritten. Es stehen sich zwei Lesarten gegenüber: Diejenigen, welche die Auflösung der romantischen Komödie überzeugend finden, da ihnen eine Verliebtheit von Beatrice und Benedick plausibel erscheint, und diejenigen, die sie als erzwungene, durch eine Intrige erreichte Konzession an die generische und soziale Konvention der unabwendbaren Hochzeit sehen. So argumentieren beispielsweise McEachern wie Habermann, dass die Gedichte ernstzunehmende Belege von Verliebtheit sind⁹²; Marjorie Garber liest *Much Ado* als Vorläufer der *screwball comedies* des Hollywood-Kinos, in denen das zentrale Paar üblicherweise wartet auf »a chance to be, for once, unashamedly romantic«.⁹³ Stephen Greenblatt hingegen sieht die Verbindung von Beatrice und Benedick als das Ergebnis einer »social conspiracy«: »They are tricked into marriage against their hearts.«⁹⁴ Kiernan Ryan bekräftigt: »The gulling of Beatrice and Benedick grants the audience an estranged, disillusioned view of the phenomenon of falling in love. What's usually viewed as a subjective, authentic, spontaneous experience is dramatically objectified as a culturally enforced fiction.«⁹⁵ Entsprechend negativ sieht Ryan die Aussagekraft der Sonette: »the dead letter of a stock discourse, detached from its author, acquires authority in its own right and silences the living voice of reluctance and doubt.«⁹⁶

Beide Lesarten werden durch die genannten Intertexte unterstützt. Die Tatsache, dass »Hände« als Beweis dienen, die scheinbar abgekoppelt sind von dem

90 Shakespeare (wie Anm. 1), 4.1.319-327.

91 Ina Habermann, *Staging Slander and Gender in Early Modern England*, Aldershot: Ashgate, 2003, S. 11 f.

92 Vgl. ebd., S. 12 und McEachern (wie Anm. 81), S. 50.

93 Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York: Pantheon Books, 2004, S. 374.

94 Stephen Greenblatt, »Much Ado About Nothing«, in: ders. et al. (Hgg.), *The Norton Shakespeare*, New York 1997, S. 1382-1388, hier S. 1386.

95 Ryan (wie Anm. 51), S. 188.

96 Ebd., S. 192.

momentanen Willen und Bewusstseinszustand ihrer Besitzer, reaktiviert in der abschließenden Szene die eingangs eingeführte Referenz zu »Mr Fox«. Wie wir gesehen haben, dient auch dort eine Hand, die nicht nur metaphorisch, sondern real abgelöst ist von ihrer Besitzerin, als ultimativer Beweis:

›It is not so, nor it was not so. And God forbid it should be so,‹ said Mr Fox, and was going to say something else as he rose from his seat, when Lady Mary cried out:
›But it is so, and it was so. Here's hand and ring I have to show,‹ and pulled out the lady's hand from her dress, and pointed it straight at Mr Fox.⁹⁷
Then Pretty Polly answered him back, says,
But it was so!
And it is so!
For here's the very hand to show!
And she took that hand out from under her apron and held it up right in Mr Fox's face.⁹⁸

Die gewalttätige Seite der traditionellen Romanze scheint hier wieder auf und hinterfragt die Vereinigung von Beatrice und Benedick – sollen wir sie, wie die ermordeten Bräute von Mr. Fox, als Opfer der Romanze verstehen? Sind ihre Hände (also ihre Sonette) gewaltsam und gegen ihren Willen zu Beweistücken geworden, sind sie eine erzwungene, durch eine Intrige erreichte Konzession an die generische und soziale Konvention der unabwendbaren Hochzeit? Entspricht die körperliche Gewalt in »Mr Fox« einer psychosozialen Gewalt in Messina, aufgrund derer die Hände von Beatrice und Benedick der Konvention entsprechende Sonette schrieben, die ihren Herzen eine Liebe befehlen, die nicht ›authentisch‹ ist? Oder dürfen wir umgekehrt die Gedichte als Ausdruck ihres Herzens (oder gar ihrer bereits ausgetauschten Herzen) verstehen? Diese Lesart würde durch den Bezug zu Dantes *Vita Nuova* unterstützt, in der die Verarbeitung der Vision einer amourös kannibalischen Beatrice ebenfalls zum Verfassen von Gedichten führt.

Die Stärke von Shakespeares Finale liegt darin, dass die literarischen Traditionen der Romanze sowie der Anti-Romanze vereint werden und sich Beatrice und Benedick, und mit ihnen *Much Ado About Nothing*, in selbst-reflexiver, ironischer Distanz zu beiden Extremen verorten. Statt radikaler Romanze (Dantes *Vita Nuova*) oder radikaler Destruktion der Romanze (»Mr Fox«) wird eine Romanze

97 Jacobs (wie Anm. 21), S. 94.

98 Chase (wie Anm. 21), S. 202.

mit ›reason‹ und ›wit‹ befürwortet.⁹⁹ Am Ende sehen wir selbstbewusste Liebende, die sich im Bewusstsein der Gefahren der Romanze dennoch dem Risiko stellen. Nach der warnenden Handlung von *Much Ado* kann es nicht wieder um den unkritischen, unreflektierten Glauben an die romantische Konvention gehen. Statt dessen verlangt dieses Ende in einer metatheatralen Geste ›the willing suspension of disbelief‹ von den Figuren und vom Publikum: Es lädt ein, sich noch einmal auf die Romanze einzulassen im Wissen um ihre Konvention und ihre tragischen Gefahren – aber auch ihre komödienhaften Seiten und ›the great fun of being in love‹.¹⁰⁰ Insofern bietet der Traum, der ein gemeinsames Element von »Mr Fox«, *Vita Nuova* und *Much Ado About Nothing* ist, für die Verhandlung von Liebes hunger und Blutdurst in Shakespeares Drama und für dessen komplexe Position zum kulturellen Erbe der Romanze ein passendes, metatheatrales Bild. Leonato sagt über Beatrice und damit vielleicht Shakespeare über seine romantische Komödie: ›She is never sad but when she sleeps, and not ever sad then; for I have heard my daughter say she hath often dreamt of unhappiness and waked herself with laughing‹.¹⁰¹

99 Vgl. auch Traugott (wie Anm. 80), S. 175: ›Thanks to the will of Beatrice and Benedick to play their game parodying the postures of romance and then to steal away its idealism [...] we can have our romance and our sanity too‹.

100 Garber (wie Anm. 93), S. 390.

101 Shakespeare (wie Anm. 1), 2.1.301-303.