Werk

Titel: Passion und Imagination: "Signs and tokens" der Leidenschaft in Coriolanus, Titus...

Autor: Olejniczak Lobsien, Verena

Ort: Bochum

Jahr: 2004

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_140|LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

PASSION UND IMAGINATION: "SIGNS AND TOKENS" DER LEIDENSCHAFT IN *CORIOLANUS*, *TITUS ANDRONICUS* UND *CYMBELINE*

VON

VERENA OLEJNICZAK LOBSIEN

Zwischen Sinnen und Verstand

In der Rede von der leibseelischen Verfaßtheit des Menschen sind Passion und Imagination seit der Antike Nachbarn. Die Enge dieser Nachbarschaft hat nicht wenigen Autoren, vornehmlich jenen, die den Leidenschaften mit Vorbehalten gegenüberstehen, Unbehagen verursacht. Denn die Erzeugnisse der Einbildungskraft vermögen in Abwesenheit ihrer sinnlichen Korrelate in gleicher Weise Affekte hervorzurufen wie sinnlich Präsentes.[1] Der von einer Vorstellung Bewegte, so Aristoteles in *De anima*, "kann auf Grund von ihr vieles tun und erleiden" (428b). Dabei reduziert sich die Funktion der Imagination in der abend- und morgenländischen Erörterung und Tradition der Seelenschrift keineswegs auf die Erregung von Affekten. Vielmehr ist sie diejenige Instanz, die zwischen Sinneswahrnehmung und Denken bzw. höheren Bewußtseinsleistungen vermittelt.[2] Schon bei Aristoteles – so eine der berühmten Formulierungen – "denkt die Seele nie ohne Vorstellungsbilder" (431a). Fungiert die Phantasie also im Zusammenspiel der Geistesvermögen mit Gedächtnis und Erinnerung als Mittlerin der Erkenntnis, so bleibt sie doch eminent leibhaft. Denn sie ist durch ihre rezeptive Verbundenheit den Sinnen und den durch diese mitgeteilten *sensibilia* über den *sensus communis* affin, zudem ist sie über ihre Interaktion mit den Kräften des Gefühls und des Begehrens der humoral bestimmten Körperlichkeit im Austausch mit der Welt verbunden und abhängig von der Mischung der Säfte. Als Mediatrix von Abwägung, Einsicht und Urteil, damit des rechten Wollens und Handelns, eröffnet und bahnt sie so den

[1] Cf. Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*. ed. by Hellmut Flashar. Vol. 13 *Über die Seele* (Berlin: Akademie Verlag, 1994), 431a: "Für die Denkseele sind die Vorstellungsbilder wie Wahrnehmungsbilder."

[2] Zum nachfolgend in starker Verkürzung skizzierten Zusammenhang einer Literatur- und Kulturgeschichte der Phantasie, zu Aristoteles, Pico, Wright und den zahlreichen anderen Autoren, die hier zu würdigen wären, cf. ausführlich V. O. L. und Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination: Literarisches Denken im 16. Jahrhundert* (München: Fink, 2003).

Affekten den Weg zu den höheren Vermögen,[3] mantische Begabungen leitet sie gar zu den vernunftübersteigenden Wahrheiten – allerdings mit dem Risiko, auf jene oder diese Weise auch zum Einfallsportal für Verstimmungen, humorale Überflutungen oder leidenschaftliche Entgleisungen zu werden. Seit Aristoteles ist sie bewegte Bewegerin, verwandelnde, entgrenzende und transgressionsfördernde Seelenkraft. Zwischen Perplexität und Staunen hat die Imagination ihr Spielfeld;[4] zwischen hyperaktivierenden Enthusiasmen und handlungslähmender Vernunftbetäubung erstreckt sich das Spektrum der durch sie verursachten Alterierungen; zwischen Lethargie, melancholischem Wahn, manischer Raserei oder cholerischem Wüten hat sie zu balancieren. In ihrer affektiven Anfälligkeit gründen die Inkriminierungen bis hin zur Dämonisierung und die entsprechenden Lenkungs- und Domestizierungsbestrebungen, die die Geschichte der Imagination kennzeichnen; auf ihre affektive Durchlässigkeit und deren animierenden, motivierenden, bildenden und erhebenden Nutzen berufen sich aber auch die wiederholten Versuche ihrer Rechtfertigung.

Blickt man näherhin auf die frühneuzeitlichen Erörterungen der Seelenvermögen, so findet man Diskurse der Imaginationskritik neben solchen der -legitimation. Warnung wie Rechtfertigung argumentieren in der Regel epistemologisch,[5] aber sie rekurrieren immer wieder auch auf die Beziehungen zwischen Phantasie und Leidenschaft. Vor allem die hier vermuteten Relationen sorgen dafür, daß in elisabethanischer Zeit die mißtrauischen Stimmen vorherrschen. Nicht zuletzt verstärkt auch die strukturelle Parallelität in der Lozierung von Imagination und Affekten ihr enges Zusammenwirken im Leib-Seele-Haushalt: Beide "inhabite the confines both of sense and reason". Diese potentiell prekäre Grenz- und Vermittlungsposition, die Thomas Wright in seinem Traktat *The Passions of the Minde* von 1601 zunächst nur den "passions" zuschreibt,[6] gilt auch für die Einbildungskraft. Schon exakt hundert Jahre zuvor hatte Gianfrancesco Pico della Mirandola in seiner

[3] Zur Phantasie in der Philosophiegeschichte, insbesondere im Neuplatonismus der Renaissance, cf. auch die Einleitung von Katharine Park in Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung: De imaginatione.* ed. by Eckhard Keßler (München: Fink, ^{3}1997), S. 21–56.

[4] Überfülle, Widersprüchlichkeit und Uneindeutigkeit der Vorstellungen versetzen in den Zustand der Perplexität, der Handeln unmöglich macht – unnötig wird das Handeln im Zustand der staunenden Verwunderung (*admiratio*), da hier die Vorstellungskraft überfordert ist und der Affekt gleichsam interesselos in sich Genüge findet. Eine beachtenswerte Privilegierung der "admiration" in diesem Sinne als einer proto-ästhetischen "passion de l'ame" [sic] findet sich in René Descartes' Schrift *Les Passions de l'Ame*, cf. *Die Leidenschaften der Seele.* ed. by Klaus Hammacher (Hamburg: Meiner, 1984), Art. 53, 70–75, 150, 161.

[5] Unter Berufung auf die entsprechenden aristotelischen bzw. (neu)platonischen Traditionen: Vorstellungen können falsch sein, aber die Imagination vermag auch den Aufstieg zu höherer Wahrheit zu befördern.

[6] (Hildesheim: Olms, 1973), S. 14.

einflußreichen Abhandlung *De imaginatione* über sie festgestellt: "In confinio namque intellectus et sensus posita est et medium inter utrumque locum tenet [...]".[7] So erscheint um die Wende zum 17. Jahrhundert nicht nur die Möglichkeit einer imaginativ induzierten Täuschung der Vernunft durch "a false conceit in the minde"[8] bedrohlich. Vielmehr sorgt die gemeinsame Sinnesaffinität von Imagination wie Leidenschaften dafür, daß die kognitiven Vermögen durch sensuelle bzw. somatisch-materielle Prozesse in umfassender Weise beeinträchtigt[9] und nach Art eines sich selbst erhaltenden *circulus vitiosus* von ihren Antagonisten in den Dienst genommen werden können. Denn affektiv besetzte Vorstellungen lassen die entsprechenden Säfte verstärkt zum Herzen strömen, solche humorale Überflutung aber vertieft den Affekt und stimuliert erneut ihm korrespondierende Imaginationen: "the passion increaseth the imagination thereof, and the stronger imagination rendreth the passion more vehement".[10] So schwillt der Zustrom der *humores* weiter an, Verstand und Wille werden durch "this alteration or flocking of humours to the heart"[11] und im gleichen Zuge von der jeweiligen Leidenschaft gänzlich okkupiert und dazu veranlaßt, in ihrem Sinne zu verfahren. Nur das, was sie befördert, kann überhaupt in Betracht gezogen werden; nicht anders, als hätte man dem Menschen getönte Augengläser aufgesetzt, die ihn alles etwa für grün halten lassen.[12]

Die Appelle und Anleitungen zur Stärkung und Übung der Vernunft bei der Beherrschung der Affekte und der Kontrolle der Imagination, die – nicht selten ausdrücklich im Zeichen eines christianisierten Stoizismus – aus derartigen Analysen folgen, sind seit Norbert Elias hinreichend bekannt, freilich ungleich weniger interessant als die gleichzeitige faszinierte Würdigung der Leistungen der beiden Seelenvermögen bis hin zu Descartes. Auch Wright spricht sich zwar für Affektmoderation aus, aber er tut dies, indem er mit Cicero gegen einen sturen Stoizismus und

[7] Pico (1997), S. 78.

[8] Wright (1973), S. 94.

[9] Cf. zur Physiologie und Psychologie der Leidenschaften in ihrer Interaktion mit den höheren Vermögen, mit besonderer Rücksicht auf die durch einen Überschuß an schwarzer Galle veranlaßten Störungen auch Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580–1642* (East Lansing: Michigan UP, 1951, 1965) v. a. S. 12–20.

[10] Wright (1973), S. 93.

[11] Ibid., S. 64.

[12] "[T]he vnderstanding looking into the imagination, findeth nothing almost but the mother and nurse of his passion for consideration, where you may well see howe the imagination putteth greene spectacles before the eyes of our witte, to make it see nothing but greene, that is, seruing for the consideration of the passion." (ibid., S. 92, cf. auch S. 88). – Der Vergleich des phantastisch verzerrten Verstandesurteils mit der Beeinträchtigung des Sehvermögens durch gefärbte Augengläser findet sich bereits in Picos Beschreibung der Auswirkung humoral verstimmter Imagination auf den Intellekt, cf. Pico (1997), S. 99.

eine als schlichte Gefühlsunterdrückung verstandene *apathia* argumentiert,[13] und sein erstes, ausdrücklich bekundetes Interesse gilt der Selbsterkenntnis im Zeichen des *nosce teipsum*.[14] Zudem sind die Leidenschaften keineswegs von vornherein von Übel, vielmehr dienen sie der Selbsterhaltung und sind unverzichtbar für die recht verstandene Selbstsorge;[15] nicht zuletzt lassen sie sich in den Dienst der Tugend stellen und sorgen auch für künstlerische und philosophische Produktivität.[16] Kurz: "passions are spurres that stirre vp sluggish and idle soules".[17] Gleichwohl trägt auch Wrights Schrift Züge einer Pathologie. Denn – und die hellenistische Diktion führt dies mit, ob man mit Cicero von *perturbationes* spricht oder mit Seneca und anderen von *affectus* – es geht nicht um Emotionen[18] und schon gar nicht um romantisch getönte 'Leidenschaft'. Vielmehr zeigt das englische (und französische) Konzept der *passions* jene Heteronomie gegenüber dem Gefühl an, die der frühneuzeitlichen Subjektivität gebietet, sie als etwas nicht gänzlich in die eigene Verfügung Gegebenes zu betrachten und damit die Ambivalenz ihrer alterierenden, imaginativ induzierten und verstärkten Kraft im Bewußtsein zu halten. In diesem emphatischen Sinne besagt Passion, daß hier jemandem etwas passiert – im Guten wie im Schlechtem, zu Höherem oder Niederem. Im zirkulär vermittelnden Zusammenspiel mit Imagination hält Passion noch in der Selbstaffektion der Seele gleichsam die Tür zu anderem auf; die Subjektivität ist hier nicht mit sich identisch und vielleicht auch nicht mit sich allein.

Was ich, dies einmal vorausgesetzt, im Durchgang durch drei Dramen Shakespeares versuchen möchte zu zeigen, ist, wie die Literatur der Renaissance sich zu diesen zutiefst zweideutigen leibseelischen Vermögen verhält, indem sie sie präsentiert und sich zugleich ihrer bedient. Daß das Genre Drama sich bei dieser Fragestellung geradezu anbietet, liegt auf der Hand. Zentrale Aufgabe der Rhetorik ist bekanntlich, zum rechten Handeln zu disponieren und zu bewegen (*movere*); Mittel dazu ist nicht zuletzt die affektive Lenkung. Die Affekte ihrerseits werden besonders wirkungsvoll durch die Imagination mobilisiert; das bevorzugte Verfahren hierbei ist das der *evidentia*,[19] das die Dinge mit Worten vor Augen führt. Das Schauspiel nun verfügt nicht nur über die Möglichkeiten unmittelbarer Veranschaulichung in Gestalt der auf die Bühne gebrachten Handlung, es vermag deren

[13] Wright (1973), S. 27–34.

[14] Ibid., S. 11.

[15] Cf. ibid., S. 20–26.

[16] Cf. ibid., S. 32–33.

[17] Ibid., S. 32.

[18] Mit Bedacht unterscheidet Descartes zwischen "passions" und "emotions de l'ame" [sic]; cf. Descartes (1984), Art. 147.

[19] Cf. Quintilian, *Institutio Oratoria*. ed. by H. E. Butler. Loeb Classical Library 125 (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985), VI.ii.29–32; zu den imaginationstheoretischen Implikationen cf. auch Olejniczak Lobsien / Lobsien (2003), Kapitel 1 und passim.

affektive Evidenz überdies imaginativ zu doppeln – zu reflektieren, zu steigern, zu konterkarieren etc. – durch die auf der Bühne gesprochenen Worte. Eben dieser Doppeltheit gilt im folgenden meine Aufmerksamkeit. Denn mir scheint, daß die Shakespeareschen Dramen in der Art und Weise, wie sie die Imagination gegen den herrschenden Pauschalverdacht inszenieren und ins Recht setzen, zugleich eine – eigenartig 'nominalistische' – Poetik der Leidenschaften und das Programm einer passionierten Poesie artikulieren. Der Weg führt dabei (in meiner Auswahl) über Zorn, Schmerz, Entsetzen und schweres Leid zum Staunen, mithin zu einer Reklamation der *admiratio*[20] und ihres Erkenntniswerts für die Literatur.

Metamorphosen der Passion – Coriolanus *und* Titus Andronicus

Ein Blick auf die Römerdramen drängt sich aus der Sicht des Themas geradezu auf. Die Affektenlehre ist wichtiger Bestandteil des römischen Stoizismus, der den elisabethanischen (Neo-)Hellenismus in besonderer Weise prägt. Allerdings geht Shakespeares Inszenierung von *romanitas* keineswegs in der klischeehaften Reduktion auf die *apathia*-Doktrin auf. Auch am Titelhelden der späten Tragödie *Coriolanus* und an der Darstellung seiner offenkundigen Unbeherrschtheit läßt sich das sehen. Denn sein Zorn macht ihn zu dem, der er ist: zum Ausnahmekämpfer, zum bewunderten Helden von Corioli. Er ist Bedingung seines Heroismus und verbirgt dabei, daß er eine höchst ambivalente Beziehung zu seiner Imagination unterhält. Denn Coriolanus ist imaginativ defizient. Seine Phantasielosigkeit macht ihn furchtlos und ermöglicht eben jene blinde Aggression, die den Erfolg auf dem Schlachtfeld sichert; sein nicht zu zügelnder Zorn ist deren affektives Korrelat. Die jähe Heftigkeit dieses Zorns entspringt aber andererseits einem hyperaktiven und völlig vereinseitigten *ingenium*, das überall Mißachtung seiner Person und Insubordination erblickt.[21] Das ist grundsätzlich humoralpathologisch überaus passend – "choler"[22] bzw. "anger" und "rage"[23] bezeichnen das Überschießen der gelben

[20] Zur *admiratio* als Zentralaffekt der Frühen Neuzeit und ihrer Relevanz für den Aufstieg der modernen Naturwissenschaften cf. auch Lorraine Daston / Katharine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750* (Frankfurt a. M.: Eichborn, 2002).

[21] So auch Bacons Erläuterung einer der "*Causes* and *Motives* of *Anger*": "[...] the Apprehension and Construction, of the Injury offred, to be, in the Circumstances thereof, full of *Contempt*. [...] And therefore, when Men are Ingenious, in picking out Circumstances of *Contempt*, they doe kindle their *Anger* much." ("Of Anger", in *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*. ed. by Michael Kiernan [Oxford: Clarendon Press, 1985], S. 56–57).

[22] Wiederholt – auch von ihm selbst – als solcher bezeichnet; cf. e. g. William Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus*. ed. by R. B. Parker. The Oxford Shakespeare (Oxford: Clarendon Press, 1994), 3.1.86 und 87.

[23] Ibid., 3.1.241.

Galle, die den Krieger zu seinen Taten befähigt. Auch aus der Perspektive senecanischer Tradition kann dies als 'privilegierte' Leidenschaft verstanden werden, die den tragischen Helden auszeichnet und daher gerechtfertigt ist.[24] In diesem Fall jedoch führt die monomanische Eingleisigkeit der zornigen Erbitterung Coriolan und uns wiederholt zu einer Erinnerung daran, daß die Ursprünge seiner heroischen Autarkie in seiner problematischen Mutterbindung liegen. Damit erweist sich die grandiose Autonomie, die im Zorn wieder und wieder auf ihrer Absolutheit zu beharren sucht, als radikal bedingt, geradezu als wahnhaft. Was Fundament der Coriolanschen Stärke ist, wird schließlich, eingeleitet durch die spektakuläre letzte Begegnung mit seiner Mutter, zum Grund seines Scheiterns.

Shakespeares Inszenierung des heroischen Zorns zeigt so zuletzt auch, weshalb der Zorn vielleicht die heftigste, sicher aber auch die langweiligste der Leidenschaften ist. Er ist nämlich im Grundzug imaginationsfeindlich. Denn der Zornige weiß ja immer schon, was los ist, und steigert sich in seiner Erregung, indem er sich immer wieder denselben Anlaß vor Augen führt. Er will nicht wahrhaben, daß die Dinge auch anders sein könnten, als er meint. Indem dieses Drama demgegenüber zuletzt die Imagination als fragende und verändernde Dynamik ins Recht setzt, artikuliert es auch eine Kritik dieser Passion. Aber es tut dies auf eine bemerkenswerte Art und Weise, die zusammenwirkt mit einer auffallenden Reifizierung der Worte. Hier vollzieht sich eine Entkoppelung der *verba* von den *res*, die zugleich Bedingung ihrer poetischen Wirksamkeit ist. Genau dies verbindet die späte Tragödie einerseits mit Shakespeares erster, *Titus Andronicus*, andererseits mit den übrigen Dramen des Spätwerks, für die im folgenden paradigmatisch *Cymbeline* einstehen soll. Dieser Effekt sei vorwegnehmend angedeutet: Worte entfalten in *Coriolanus* phantasmatische Wirkungen, die weit über ihre Normalsemantik hinausgehen; so etwa das Wort "boy" oder der Beiname "Coriolanus", den der Held im Zorn zurückweist, um am Schluß doch wieder auf ihm zu bestehen.[25] Dieser eigenartig 'nominalistisch' anmutende Zug des Stückes bestimmt nicht nur die letzten Szenen. Schon vorher erscheint Coriolan von der Macht der Worte beunruhigt, sucht er sie um ihre vieldeutige Signifikanz zu bringen, indem er etwa die Voten der Plebeier zu bloßen 'Stimmen', "voices", oder zu von ihren Körpern (und damit von jeder kontrollierbaren Sinnbindung) emanzipierten Zungen, "tongues", herabwürdigt.[26] Immer wieder faßt er seine Ablehnung in eine Metaphorik des üblen Geruchs, indem er sich über den schlechten Atem der knoblauchessenden Proleta-

[24] Cf. Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege* (New York: Yale UP, 1985).

[25] Cf. *Cor* 5.1.11–15: "'Coriolanus' / He would not answer to, forbade all names; / He was a kind of nothing, titleless, / Till he had forged himself a name o'th' fire / Of burning Rome." – und 5.6.85–117.

[26] Cf. ibid., 2.3.105,108,121–127; 3.1.32, 36.

rier ebenso abfällig ausläßt wie über den Mief des verkommenen Patriziats.[27] Korruptheit materialisiert sich in seiner Redeweise als kontaminierender Pesthauch; zugleich soll das benennende, festlegende, politisch gewichtige Wort bloßer *flatus vocis* sein, der nicht zählt. Das Drama führt diese Ausfälle des Helden als ebenso verzweifelte wie vergebliche Abwehr von Definitionen seiner Person vor, die imaginative Wirklichkeiten implizieren, welche mit seinem eigenen, prekär austarierten Selbstverständnis bedrohlich konkurrieren.[28] Die klimaktische Konversionsszene läßt in ihrem allzu effektiven Zusammenwirken von *res* und *verba* ihm und uns diesen verhängnisvollen Zusammenhang deutlich werden und setzt so ins Recht, was er zuvor nicht wahrhaben wollte: die alterierende Kraft der Imagination. Der erschütterte Held vermag die Tragweite dieser Einsicht nur in metaphysischen Termini auszudrücken, zugleich in Worten, die auf die Theatralität einer Szene verweisen, in der die eigene Bewegtheit als Bestandteil eines Bühnenschauspiels erscheint und Gegenstand einer Inspektion von außen wird:

> Behold, the heavens do ope,
> The gods look down, and this unnatural scene
> They laugh at.
>
> (5.3.184–186)

Meinte Coriolan, der Himmel öffnete sich und die Götter müßten herabblicken auf das 'Widernatürliche', das sich unter ihren Augen vollzieht, so spielen sich schon in Shakespeares erster Tragödie Dinge ab, angesichts derer sich eigentlich die Erde auftun und Täter wie Opfer verschlingen müßte.[29] Daß die Zeichen Wirklichkeit zu alterieren und alternative Wirklichkeiten hervorzubringen vermögen, die sich nicht selten der Kontrolle jener entziehen, die über sie zu verfügen meinen, ist eine Einsicht, die bereits *Titus Andronicus* bestimmt. Dieses Römerdrama, das sich von allen am stärksten am Vorbild der Rachetragödie Senecas, insbesondere am blutrünstigen Sensationalismus des *Thyestes* orientiert und seine Prätexte spektakulär zu überbieten sucht, macht auf den ersten Blick vor allem eine Probe auf die Leidensfähigkeit seiner Protagonisten und ineins damit auf die stoische Doktrin der Affektbeherrschung. Wie groß ist die Kapazität des einzelnen zur Zustimmung zu einem Verhängnis, das kaum schrecklicher sein könnte?

[27] Cf. ibid., 2.2.149, 2.3.59, 3.1.69, 3.3.121–124. Seine früheren Freunde bezeichnet er als "noisome, musty chaff" (5.1.26).

[28] Cf. ibid., 3.3.66-74 sowie 5.6.85–117. Es ist kein Zufall, daß das Wort "traitor", mit dem ihn seine Gegner gleich zweimal gezielt provozieren, bei Coriolan die heftigsten Zornausbrüche hervorruft. Die Bezeichnung 'Verräter' unterstellt ihm eben die Untreue sich und anderen gegenüber, die er am meisten fürchtet.

[29] Ein klassischer Topos der Rachetragödie Senecas; im *Thyestes*, dem Prätext für *Titus Andronicus*, expliziert in der Schreirede des Protagonisten, 1106–1019.

Die Inspektion der Reaktion des Titelhelden auf die sich steigernden Gewaltexzesse, die das Drama spektakulär in Szene setzt, ist sicherlich eines seiner Hauptanliegen. Über weite Strecken verfährt der Text offenkundig nach dem Muster der Seneca-Tragödien, das die Affirmation des kaum mehr Erträglichen umso großartiger erscheinen läßt, je schwerer das auferlegte Schicksal. Aber die hier vorgeführte *romanitas* erscheint nicht nur von stoischen Topoi bestimmt, sondern vor allem – und in verschiedener Hinsicht deutlicher als in *Coriolanus* – textuell und zeichenhaft konstituiert. Anders als die übrigen Römerdramen bezieht *Titus Andronicus* seinen Stoff nicht aus Plutarch. Die Handlung und die Figuren sind Fiktion; zugleich aber ist dieses Stück wie kaum ein anderes durchsetzt von lateinischen Zitaten und Echos aus der römischen Literatur, damit von Bestandteilen elisabethanischer klassischer Bildung. Das Verhältnis des Textes zu seinen prätextuellen Beständen ist das einer *aemulatio*, die sie im Nacheifern zu übertreffen, nicht selten auch in ihrer Funktionalisierbarkeit kritisch auszustellen sucht. Damit aber vollzieht sie auf ästhetischer Ebene eben die Figur, die das Drama thematisch und strukturell herausstellt: die einer hyperbolischen Logik des Exzesses.

Neben Seneca ist Ovid ohne Zweifel die wichtigste textuelle Präsenz in *Titus Andronicus*.[30] Ovid wird hier vor allem als Autor der *Metamorphosen* und insbesondere der Geschichte von Procne und Philomela wahrgenommen. Erscheint der *Thyestes* wie sie strukturgebend und handlungsleitend, so wird Ovids Erzählung zudem als solche thematisiert und direkt zitiert. Die Figuren weisen mehrfach ausdrücklich auf sie hin – so Titus, bevor er Chiron und Demetrius tötet: "For worse than Philomel you used my daughter, / And worse than Procne will I be revenged" (5.2.194–195).[31] Zudem wird, und das ist in dieser Weise einmalig im Werk Shakespeares, wenn auch mit einer signifikanten Parallele in *Cymbeline*, der Text als materieller Gegenstand auf die Bühne gebracht. Denn Lavinia kann zwar weder die Namen ihrer Peiniger angeben, noch ist sie, wie Philomela, in der Lage, das unaussprechliche Geschehen in der Textur eines Gewebes abzubilden. Aber sie veranlaßt Titus' Enkel, "Ovid's *Metamorphoses*" (4.1.42) aus seinen Büchern herauszusuchen, und sie schlägt mit Titus' Hilfe die betreffenden Seiten auf. In der gemeinsamen Relektüre des "tragic tale of Philomel" (4.1.47) erschließen Titus und Marcus mit der zum Schweigen gebrachten Lavinia den Hergang des Verbrechens, und sie schreibt schließlich unter Zuhilfenahme eines Stabes, mit Mund und Hand-

[30] Das Verhältnis zwischen beiden ist einer eigenen Überlegung wert; ich kann sie hier nur andeuten. Es handelt sich um eine doppelte *imitatio*, die als solche, d. h. im Hinblick auf ihre poetologischen Implikationen, für mein Thema natürlich bedeutsam ist: Shakespeare imitiert, grob gesprochen, Seneca, der im *Thyestes* seinerseits Ovid nachschreibt und überbietet, aber er imitiert ihn mit Ovid.

[31] William Shakespeare, *Titus Andronicus*. ed. by Eugene M. Waith. The Oxford Shakespeare (Oxford: Clarendon Press, 1984).

stümpfen die Namen der Vergewaltiger auf den Boden.[32] Aber damit ermöglicht sie zwar ihren männlichen Verwandten, Rache zu üben, eine Verwandlung scheint jedoch auszubleiben; mehr noch: die dem Vergeltungsgeschehen unterlegte Geschlechterlogik verlangt, daß auch sie – als geschändete Frau wertlos geworden und damit als Zeugnis der Entehrung ihres Vaters Grund seines Schmerzes wie seiner Schande – zu Tode gebracht wird.[33]

Gleichwohl ließe sich argumentieren, daß dieses Drama den Ovidschen Duktus bereits auf andere Weise aufgenommen hat. Die Metamorphose hat sich bereits ereignet, allerdings nicht als Teil des Plots. Sie vollzieht sich auf der Ebene selbstreflexiver Poetizität, im Medium einer Selbsterkundung der poetischen Imagination.[34] Metamorphosen ereignen sich in diesem Drama gleichsam mehrfach, nämlich in der Art und Weise, wie die Protagonisten ihr unvorstellbares Leid zu interpretieren versuchen. Die Zeichen, vor allem die verbalen, die sie für das finden, was ihnen in erschreckender Evidenz widerfährt, stehen zu dieser Evidenz und zu den Affekten, die sie auslöst, jedoch in einem spannungsreichen Verhältnis, das umso klarer hervortritt, je eindringlicher die Nachbarschaft der *passions* zum Seelenvermögen der Imagination ausgeleuchtet wird. Die Phantasie führt sich in den einschlägigen Passagen als jene alterierende Kraft vor, als welche sie Coriolan das Fürchten lehren wird. Diese bis zur Autoreferentialität reichende Selbstexploration der Phantasie läßt sich exemplarisch an zwei Stellen zeigen.

Als Titus' Schicksal fast auf dem Tiefpunkt angelangt ist, artikuliert er seinen vermeintlich nicht mehr steigerbaren Schmerz gut senecanisch in einer Rede, die die von seinem Bruder angemahnten Grenzen des Vernünftigen ("O brother, speak with possibility", 3.1.213) überschreitet und ausdrücklich auf dieser Transgression beharrt:

> *Titus:* Is not my sorrows deep, having no bottom?
> Then be my passions bottomless with them.

[32] Die zweite in dieser Szene mehrfach durch Anspielungen (4.1.63–64, 89–91) evozierte Ovidsche Erzählung ist die der Lucretia (*Fasti* 2.685–852). Jonathan Bate weist zudem auf eine weitere Parallele zu den *Metamorphosen* hin: in 1.649–650 schreibt die von Jupiter vergewaltigte und in eine Kuh verwandelte Io ihren Namen mit dem Huf in den Sand; cf. *Shakespeare and Ovid* (Oxford: Clarendon Press, 1993), S. 115, 119. – Zum Komplex 'Sagen des Unsagbaren' bei Ovid und Shakespeare cf. auch Lynn Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare* (Cambridge: Cambridge UP, 2000).

[33] Cf. *Tit* 5.3.43–46: übrigens ein weiteres ausdrückliches *patterning* nach römischem Modell, diesmal nach dem von Livius berichteten Handeln des Virginius an seiner Tochter; cf. auch Bate (1993), S. 106–107.

[34] Ich siedle sie damit ausdrücklich an anderer Stelle an als Eugene M. Waith in seinem mittlerweile klassisch gewordenen Aufsatz "The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*", in Philip C. Kolin ed., *Titus Andronicus: Critical Essays* (New York: Garland, 1995), S. 99–113.

Marcus: But yet let reason govern thy lament.
Titus: If there were reason for these miseries,
Then into limits could I bind my woes;
When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?
If the winds rage, doth not the sea wax mad,
Threat'ning the welkin with his big-swoll'n face?
And wilt thou have a reason for this coil?
I am the sea. Hark how her sighs doth blow!
She is the weeping welkin, I the earth;
Then must my sea be movèd with her sighs;
Then must my earth with her continual tears
Become a deluge, overflowed and drowned;
For why my bowels cannot hide her woes,
But like a drunkard must I vomit them.
Then give me leave, for losers will have leave
To ease their stomachs with their bitter tongues.
(3.1.215–232)

Die Art und Weise, wie Titus hier unter äußerstem Affektdruck seine Metaphern in Mischung und Brechung überfordert, erzeugt im schwindelerregenden Perspektivenwechsel und in der Konfusion der Ich-Positionen sprachlich die Übelkeit, die die in ihnen beschworenen Elementarturbulenzen mit See- und Erdbeben ebenso wie das monströse Bühnengeschehen hervorzurufen imstande sind. Zugleich führt aber das damit evozierte Szenario rascher und chaotischer Verwandlungen vor Augen, wie die Imagination, zumal die bis zur Raserei schmerzlich erregte, operiert. Sie zeigt sich selbst nicht nur als ein Vermögen, das im Zusammenwirken mit den *passions* diese zirkulär *ad nauseam*, d. h. buchstäblich bis zum Erbrechen, intensiviert, sondern auch als eines, das sie verändert, indem es sie allegorisch in ein anderes ihrer selbst verwandelt.

Schon vor dieser Szene hat sich an der wohl schockierendsten und sicher umstrittensten Stelle des Stückes ein vergleichbar bestürzender, strukturell aber komplizierterer Umschlag von Passion in phantastische, sich selbst in den Vordergrund spielende Poesie ereignet, der die alterierende Kraft der Imagination radikalisiert. Auch hier ist der Anblick Lavinias der Auslöser. Sie tritt nach ihrer Vergewaltigung auf die Bühne – "*her hands cut off, and her tongue cut out, and ravished*", wie die Bühnenanweisung zu Beginn von 2.4. zu dieser spektakulären Präsenz ihres verstümmelten, radikal verdinglichten Körpers ausdrücklich vermerkt. Chiron und Demetrius, stolz darauf, klüger gewesen zu sein als Ovids Tereus, verhöhnen die Unfähigkeit ihres Opfers, von seinem Leid zu sprechen: "See how with signs and tokens she can scrawl." (2.4.5). Von ihnen unbemerkt antizipiert ihr Spott genau das paradox erhöhte kommunikative Potential, das ihre Schandtat entbinden

wird. Doch zunächst flieht Lavinia und begegnet ihrem Onkel Marcus. Entsetzt antwortet dieser nun auf ihre Stummheit, die wie bei Ovid paradoxes Zeichen des Unaussprechlichen ist, das ihr widerfahren ist, mit einem Wortschwall. Aber während die Worte der Täter die Gewalttat wiederholten und das dem Opfer Angetane durch die höhnische Benennung der zugefügten irreparablen Verluste und das genüßliche Ausmalen der Folgen noch steigerten; während ihre Worte also gleichsam die Tortur fortsetzten, setzt die lange Rede des Marcus Bedeutungen frei, die über das Schema spekulärer und damit zusätzlich verletzender und reifizierender Abbildung hinausgehen. Auch seine Worte blasonieren den Leib Lavinias, und man hat dies als Indiz dafür gelesen, daß auch seine Sprache das Werk der Vergewaltiger tut.[35] Aber in Marcus' Rede artikuliert sich die Perspektive der Passion, nicht die der Tat, und sie tut dies in einer Weise, die ihre eigene Ohnmacht vorzeigt und darin das wahrgenommene Leid zur Sprache kommen zu lassen sucht. Dies ist ein Versuch der Fürsprache und der sprachlichen Stellvertretung. Mit den Worten "Shall I speak for thee? Shall I say 'tis so?" (2.4.33) unternimmt der Sprecher einen Versuch, der um seine eigene Vergeblichkeit weiß und deshalb immer wieder auf die Erscheinung des geschändeten Leibes und die Unmöglichkeit, das Unsägliche zu interpretieren, zu sprechen kommt. Hier wird ein Versagen der Sprache vorgeführt, das sich in dieser widersprüchlichen Situation angesichts eines Körperzeichens, das ja alles schon sagt, was zu sagen ist, in Worten ausspricht, die es nicht schönreden, aber ihm in entsetzlich inadäquaten Petrarkismen die Schönheit – als verlorene – restituieren und so zugleich den Schrecken des Geschilderten erhöhen. Auch Marcus evoziert sogleich das Ovidsche Modell und expliziert seine furchtbare Überbietung:

> But sure some Tereus hath deflowered thee,
> And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
> [...]
> Fair Philomela, why she but lost her tongue,
> And in a tedious sampler sewed her mind;
> But, lovely niece, that mean is cut from thee.
> A craftier Tereus, cousin, hast thou met,
> And he hath cut those pretty fingers off,
> That could have better sewed than Philomel.
> (2.4.26–27, 38–43)

Hier ist nichts wiedergutzumachen. Dennoch ist Marcus' Rede weder überflüssig noch gar eine zusätzliche Beschädigung des sprachlos gemachten Opfers. Sie ist

[35] Cf. e. g. Mary Laughlin Fawcett, "Arms / Words / Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus*", in *Journal of English Literary History* 50 (1983), 261–277.

vielmehr Paradigma einer ästhetischen Imagination jenseits didaktischer Funktionalisierungen. Nur die Imagination vermag die Dinge, die sie sieht, so zu sehen wie sie sind, indem sie sie anders sieht.[36] Sie unternimmt die im Wortsinne metaphorische Anstrengung hier im Wissen darum, daß die Einrichtung dieser paradoxen Doppelsichtigkeit alles ist, was sie vermag – aber auch nicht weniger als das. Indem Marcus, selber poetisch sprechend, die frühere musikalische und poetische Kunstfertigkeit seiner Nichte in Erinnerung ruft, deutet er Lavinia zugleich als Orpheus-Typus:

> O, had the monster seen those lily hands
> Tremble, like aspen leaves, upon a lute,
> And make the silken strings delight to kiss them,
> He would not then have touched them for his life.
> Or, had he heard the heavenly harmony
> Which that sweet tongue hath made,
> He would have dropped his knife and fell asleep,
> As Cerberus at the Thracian poet's feet.
> (2.4.44–51)

Solches Anders-Sehen kann und will auch nicht trösten. Die Anspielung auf die Figur, die gerade in ihrer Ovidschen Version für die Renaissance Inbegriff und Sehnsuchtsgestalt des Poetischen schlechthin ist, artikuliert auf der hier betretenen metapoetischen Ebene vielmehr zum einen äußerste Ehrerbietung vor dem römischen Dichter und situiert sich so in der Fluchtlinie literarischer – nicht länger nur lebensphilosophischer (bzw. senecanisch-tragischer) – *romanitas*. Erscheint das Opfer der Untat metaphorisch als ein um die verwandelnde Macht seines Gesanges gebrachter Orpheus, so übersetzt sich der Verlust seiner Schönheit in das Verstummen orphischer, transzendenzfähiger Poesie. Zum anderen spricht die Beschwörung verlorener *copia* der Verstümmelten ein hohes Kompliment aus, eines, das als imaginatives vielleicht das einzig mögliche ist, insofern es nicht nur im Blick auf die Hyperbolik des Vergleichs der unsagbaren Transgression des Verbrechens angemessen erscheint. Denn der mitaufgerufene traurige Ausgang der Eurydike-Episode ist ja ebenso bekannt wie das schreckliche Ende des Sängers selbst. Das Ovid-kundige elisabethanische Publikum wird verstanden haben, daß mit diesen Worten sowohl die endgültige Trennung, die zum vorübergehenden Verstummen des Orpheus führte, als auch sein Tod, das Zerrissenwerden durch die Bakchen, evoziert werden.

Diese poetisch-poetologischen "signs and tokens" machen nichts wieder gut. Aber in ihnen verwirklicht sich eine genuin allegorische Imagination, die Puttenham als

[36] Zu dem hier lediglich angedeuteten Problemkomplex cf. ibid.

'translative' bezeichnet hat. Indem sie ihren passionierten Sprecher für ein unsägliches Leid eintreten lassen ohne den Anspruch, dieses zu ersetzen und die Leidende so nochmals mundtot zu machen, verweisen sie darauf, daß die metamorphotische Kraft der poetischen Sprache etwas anders machen kann. Dies ist ein Bravourstück, das der vermeintlich unbezweifelbaren Evidenz des reifizierten Körpers eine gefährlich inventive Beredsamkeit und kunstvolle verbale Zeichen entgegensetzt, die dessen Bedeutung zugleich in Frage stellen und als alterierte affirmieren. Was wir sehen, ist und ist nicht der Schrecken, den wir sehen; zugleich erfährt das völlig inakzeptable Geschehen eine Interpretation, über die imaginative Positivitäten ins Spiel gebracht werden, die ausgerechnet hier, an der dafür ungeeignetsten Stelle, eine Affirmation und äußerst riskante Legitimation des poetischen Sprechens ermöglichen. Im leidenschaftlichen Extremismus und in der gewagten Artistik dieser Passage antizipiert Shakespeare Effekte, die er etwa in *Antony and Cleopatra*,[37] aber auch in *Cymbeline*, nochmals und auch wirkungsstrukturell mit größerer Konsistenz ausspielen wird.

Zeichen und Wunder – Cymbeline

"Let us that have our tongues / Plot some device of further misery, / To make us wondered at in time to come": Diese Zeilen, die in der folgenden Szene in *Titus Andronicus* (3.1.133–135) gesprochen werden, lassen sich als Programm der dramatischen Imagination lesen, das – jedenfalls im Blick auf die hier schon benannte und mit ihnen zu Recht in besonderer Weise assoziierte *admiratio* – die sogenannten 'Romanzen' des Shakespeareschen Spätwerks einlösen. *Titus Andronicus* erwiese sich damit nicht nur als das gewaltverliebte Spektakelstück, als welche es viele für dem 21. Jahrhundert kongenial halten, sondern als eine Art Etüde für eine spätere Ästhetik. *Cymbeline* steht zudem noch in anderer Hinsicht in der Fluchtlinie der bisher besprochenen Stücke. Gelegentlich wird es als "Shakespeare's last Roman play" bezeichnet,[38] ist doch eines seiner Themen die Frage nach Britanniens Ort in der Welt und vor allem nach seinem Verhältnis zur römischen Weltmacht. Deren Versuch, die Einlösung von Tributpflichten durch militärische Gewalt zu erzwingen, erleidet hier eine Niederlage – verursacht allerdings durch die spektakuläre Tapferkeit von Kämpfern, deren nationale Identität durchaus zweifelhaft erscheint –, und es folgen Versöhnung und ein dauerhafter Friede im

[37] Cf. Janet Adelman, *The Common Liar: An Essay on* Antony and Cleopatra (New Haven: Yale UP, 1973).

[38] So etwa auch in Jean Howards Einleitung zu *Cymbeline* in *The Norton Shakespeare*. ed. by Stephen Greenblatt et al. (New York: Norton, 1997), S. 2957.

Zeichen der *pax Romana*. Weiterhin ist auch dies in einer noch genauer zu beschreibenden Weise ein 'ovidisches' Drama, das die auf die Bühne gebrachten Leidenschaften immer wieder ausdrücklich literarisch figuriert und reflektiert. Und es weist – in einer Wendung, die sich unter anderem wohl seinem wichtigsten Prätext, der neunten Erzählung des zweiten Tags aus Boccaccios *Decameron*, verdankt[39] – 'nominalistische' Züge auf, wie wir sie auch an *Coriolanus* und *Titus Andronicus* beobachten konnten.

In Boccaccios Version der Erzählung ist die Person oder genauer: die Befindlichkeit der verleumdeten Zinevra das eigentliche Rätsel. Ihre Empfindungen und Motive bleiben gänzlich im Dunklen; sie ist, als was sie in der jeweiligen Situation erscheint, einschließlich ihrer Geschlechtsidentität, die fallweise mit männlichen oder weiblichen Personalpronomina angezeigt wird.[40] Bei Shakespeare ist es im Gegensatz dazu die männliche Hauptperson, deren Substanz und wahrer Wert von Anfang an in Frage stehen. Posthumus erscheint vornehmlich als Objekt der Rede und Einschätzung anderer, namenlos als letzter, nach dem Tod des Vaters (und mit dem Tod der Mutter) geborener Sproß einer Familie unklaren Ursprungs und Gegenstand von Worten, die ihm je nachdem Ausnahmestatur verleihen oder ihn unter den Verdacht der Nichtswürdigkeit stellen können.[41] Daß er tatsächlich der allen Überlegene und Unvergleichliche ist, als welchen Innogen ihn liebt, erscheint spätestens angesichts seines Verhaltens im Kontext der Wette zweifelhaft. In den ersten Akten des Dramas ist Posthumus das, was andere aus ihm machen – ein symbolischer Gegenwert. Er ist der, um dessentwillen die Erbin des Reiches

[39] Ich habe an anderer Stelle schon versucht, den 'Nominalismus' der späten Stücke am Beispiel von *All's Well that Ends Well* in Zusammenhang mit Shakespeares Boccaccio-Rezeption zu verstehen; cf. V. O. L., "'The name and not the thing': Shakespeare und die Macht der Zeichen. *All's Well that Ends Well* als skeptisch-nominalistisches Experiment", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45/1 (2000), 49–74; dort auch Ausführungen zum frühneuzeitlichen Nominalismus in Parallelität und Abgrenzung zur Skepsis sowie zur neueren Forschungsdiskussion um einen 'literarischen Nominalismus'.

[40] Bullough druckt eine englische Übersetzung der Erzählung von 1620 ab; im Englischen erscheint die wechselnde Pronominalisierung noch auffälliger als im Italienischen, cf. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. ed. by Geoffrey Bullough. Vol. 8 *Romances: Cymbeline, The Winter's Tale, The Tempest* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), S. 50–63.

[41] Cf. das Gespräch von First und Second Gentleman in der ersten Szene, das zu einem hyperbolischen Lobpreis der Einzigartigkeit des verbannten Posthumus fortschreitet, in Metaphern, die eben diese Macht der Rede herausstellen, zu vergrößern und zu verkleinern, auch wenn sie vorgibt, nichts als das wahre Maß der Dinge zu benennen (*Cym* 1.1.25–27). Posthumus scheint, den Worten des First Gentleman zufolge, allen alles zu sein (cf. 1.1.47–50), und ist vielleicht der Adler, den Innogen in ihm sieht, vielleicht aber auch nur ein begabter Luftikus, der alles aufnimmt, womit man ihn zu bilden sucht, "As we do air" (1.1.45).

("heir") ihr Erbe in den Wind geschlagen hat ("air"), damit der Preis, den sie auf ihn und zugleich auf sich gesetzt hat. In den Worten des First Gentleman:

> To his mistress,
> For whom he now is banished, her own price
> Proclaims how she esteemed him; and his virtue
> By her election may be truly read,
> What kind of man he is.
>
> (1.1.50–54)

Damit ist eine symbolische Ökonomie angedeutet, in der Zeichen, zugleich affektbestimmte Imaginationen und interessegeleitete Fiktionen, für Dinge und Personen eintreten, deren wahre Werte wir nicht kennen. Und eben diese symbolische Logik, die uns im Laufe des Dramas die Referenzen immer mehr entrückt, sorgt am Schluß – nach gänzlich unwahrscheinlichen Koinzidenzen und unverhofften Zusammentreffen, nach Göttererscheinungen, Wahrträumen, falsch und richtig ausgelegten Orakelsprüchen – dafür, daß sich die wahrlich erstaunliche (und dabei durchaus beunruhigende) Vermutung einstellt, wir bedürften womöglich dieser Wahrheit nicht, um dennoch die Überzeugung eines 'guten' Ausgangs zu gewinnen.

Dies vollzieht sich in einem Prozeß, der sich als eine Abfolge falscher Zeichen beschreiben ließe, d. h. als eine Sequenz gefälschter, verleumderischer, trügerischer, mißverstandener, Vorfindliches (d. h. die Einschätzungen von Personen wie Sachverhalten) verändernder, alternative Wirklichkeiten erzeugender Zeichen, welche sich ihrerseits fortzeugen und dabei ihre Doppelbödigkeit als "tokens", Zeugen für anderes, potenzieren.[42] In allen Fällen verstärken Leidenschaften ganz unterschiedlicher Provenienz die Wirkung der jeweils entstehenden Imaginationen. So macht Giacomos betrügerische Evidenz seiner Verführungsfiktion den spektakulären Anfang, nachdem bereits Innogens unklar fundierte Liebe unsere Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit von Verblendung und Verkennung gelenkt hat. Die indiziengestützte Verleumdung durch Giacomo löst bei Posthumus, eifersuchtsbeflügelt, wahnhafte Vorstellungen von Innogens Untreue aus und veranlaßt ihn zu der brieflichen Lüge,[43] mit der er sie unter dem Vorwand eines Wiedersehens auf den Weg

[42] Cynthia Lewis hat in ihrem Aufsatz "'With Simular Proof Enough': Modes of Misperception in *Cymbeline*", *Studies in English Literature* 31/2 (1991), 343–364, auf die zentrale dramatische Funktion von visuellen Fehlwahrnehmungen hingewiesen.

[43] Nicht die erste: Der heuchlerische Brief (*Cym* 1.6.22–25), mit dem er Giacomo ermöglicht, sich bei Innogen einzuschleichen, verschafft diesem den entscheidenden Vertrauensvorschuß bei ihr, trägt also direkt zu dem lügenhaften Arrangement bei, das die Unschuldige inkriminieren wird.

nach Milford Haven schickt, wo Pisanio sie hinrichten soll.[44] Von diesem über die duplizitäre Absicht der Reise aufgeklärt, bleibt sie dennoch überzeugt von einer Wirklichkeit, die ausschließlich Produkt ihrer Einbildungskraft ist, – der Vorstellung nämlich, Posthumus sei einer italienischen Courtisane verfallen. Die Verzweiflung darüber läßt sie in das von Pisanio vorgeschlagene *cross-dressing* einwilligen; wenig später schickt derselbe Lügenbrief des Posthumus, von Pisanio an Cloten weitergegeben, auch diesen auf die Reise nach Milford Haven, auch ihn in einer Verkleidung mit dissimulatorischer Absicht. Pisanio zeigt Posthumus mit einem fingierten "bloody sign" an, daß sein Befehl ausgeführt ist, – und so geht es fort, bis am Ende die Verstellungen mit staunenswerter Rasanz aufgehoben werden: Totgeglaubte erweisen sich als lebendig, Verkleidete offenbaren ihre wahre Identität, Verkannte ihren wahren Wert, Überschätzte ihre Hohlheit, Geschwister, Eltern und Kinder erkennen einander, Verlorene kehren heim.

Auf im einzelnen unterschiedliche Weise werden hier Evidenzen zu Fiktionen umgemünzt. Aber sie entfalten als falsche Zeichen erstaunliche Wirkungen. Eindrucksvoll läßt sich das schon bei Innogens Verleumdung durch Giacomo sehen: Er arrangiert 'echte' Indizien so, daß sie als vermeintliche *partes pro toto* eine Unwahrheit ergeben und trotz ihrer Lückenhaftigkeit als metonymisch konstituiertes Ganzes die fatale Wirklichkeit eifersüchtigen Hasses hervorbringen. Dabei formieren sich Einzelheiten seiner Schilderung kraft ihrer literarischen Allusivität zu einem kritischen Kommentar seiner Erzählung. Sie sagen dem Publikum mehr (und vor allem anderes) als Giacomo selbst sagt. So bemerkt er in Innogens Kammer – und übrigens nur dort – ihre Ovid-Lektüre, abgebrochen an signifikanter Stelle: "She hath been reading late, / The tale of Tereus. Here the leaf's turned down / Where Philomel gave up" (2.2.44–46). In leicht abgemilderter Form offenbart auch ein weiteres Detail gleichsam hinter seinem Rücken die Perspektive des Vergewaltigers, mindestens des voyeuristischen Eindringlings als handlungsleitend: Das Kaminsims weist einen berühmten Fries auf, der "Chaste Dian bathing" zeigt (2.4.82). Auch hier sagt die Anspielung auf die Actaeon-Geschichte aus den *Metamorphosen*, ihrer Funktionalisierung als lügenhaftes Indiz zum Trotz, meta-

[44] Mit einiger Sorgfalt und Emphase wird dieser Brief in der Materialität seiner Zeichenhaftigkeit ausgestellt und die ihn motivierende verwerfliche, seine expressiven wie appellativen Funktionen pervertierende Intention kommentiert; so schon Pisanio: "O damned paper, / Black as the ink that's on thee! Senseless bauble, / Art thou a fedary for this act, and look'st / So virgin-like without?" (3.2.19–22). Der Brief wird hier, indem er als weißes Medium zur 'Anschwärzung' der unschuldigen Innogen mißbraucht wird, zum Emblem für Posthumus selbst, dessen ideale Erscheinung offenbar schlimme Absichten verbirgt. – Innogen selbst täuscht sich, an dieser Stelle mit tragischer Ironie, in ihrer vermeintlichen Fähigkeit, Posthumus' Charakter wie seine Schrift zu 'lesen', cf. 3.2.27–29.

phorisch die Wahrheit über den Sprecher,[45] der diese Prosopopoeia zu antizipieren scheint, wenn er fortfährt: "Never saw I figures / So likely to report themselves" (2.4.82–83). Die Kunst,[46] hier die literarische Fiktion, verrät den, der mit manipulierten Wahrheiten zu lügen sucht.

Auch falsche Evidenzen, die nicht auf böser Absicht, sondern auf Irrtum beruhen, entfalten eine imaginative Suggestivität, die der von 'echten' gleichkommt. Genauer: aus der vom Text eingerichteten Zuschauerperspektive, die den Irrtum als solchen transparent macht, verstärkt sich diese Wirkung noch durch die damit ermöglichte Reflexion auf das Täuschungspotential der vermeintlichen Signifikanz. So ist die Trauer der edlen Wilden Arviragus, Guiderius und Belarius angesichts der scheintoten Innogen / Fidele, der sie mit dem berühmten Hymnus "Fear no more the heat o'th' sun" (4.2.259–282) Ausdruck geben, nicht weniger bewegend durch unser Wissen um die eingeschränkte Giftigkeit des eingenommenen Mittels. Eher sind wir dadurch befähigt, die schmerzlich-schöne Pastoralklage, die Innogens Brüder anstimmen, als solche auch wahrzunehmen, in ihrer perfekt komponierten *vanitas*-Topik zu goutieren und uns durch sie in mitfühlende Bewegtheit versetzen zu lassen. Wirkungsstrukturell beschreibt übrigens diese Verwandlung von Schrecken in Schönheit eine interessante, gleichsam entlastete Variante gegenüber der strukturell in vielem parallelen 'Metamorphose'[47] Lavinias in *Titus Andronicus*, eben weil der Schrecken hier ein imaginierter und als solcher reflektierter ist. In beiden Fällen ist die rhetorisch-dramatische Grundfigur jedoch nicht zufällig dieselbe – die einer quasi-liturgischen, dabei passionierten Fürsprache.

Zur Figur der Fürsprache, zumindest der Rechtfertigung, formiert sich auch Innogens Rede, als sie aus ihrem drogeninduzierten Koma neben dem enthaupteten Leichnam Clotens erwacht. Und auch hier beruhen Art und Grad ihrer affektiven Bewegtheit auf einer Täuschung – muß sie den Kopflosen in Posthumus' Kleidung doch für den halten, der einer gemeinen Verleumdung Glauben geschenkt und ihre Tötung in Auftrag gegeben hatte; für eben den, dessentwegen sie sich in dieser Lage befindet und um dessentwillen sie zuvor schon beinahe an gebrochenem Herzen gestorben wäre. Aber eben diese grandiose, schmerzliche Verwechslung er-

[45] Der dritte Beleg – die den Vorhängen eingewobene erste Begegnung Cleopatras mit 'ihrem' Römer (2.4.69–72) – zeugt in erster Linie von Giacomos Eitelkeit bzw. seinem Appropriationswunsch.

[46] Der Text legt bei allen von Giacomo reportierten Darstellungen größten Wert darauf, ihre hohe Kunstfertigkeit als 'lebensechte' *imitationes naturae* herauszustellen.

[47] Eine eher groteske ovidische Note wurde bereits kurz zuvor angeschlagen, als Guiderius berichtet, er habe Clotens Kopf den Fluß hinabschwimmen lassen (2.4.185–187), und sogleich "*Solemn music*" ertönt: Hier ist nicht das (intendierte) Opfer des Gewalttäters, sondern ausgerechnet dieser selbst, der unmusikalischste Werber um Innogen, im Tod von einer mehrdeutigen Orpheus-Reminiszenz umgeben.

möglicht es ihr, den imaginierten Sachverhalt in einer neuerlichen imaginativen Anstrengung so zu reinterpretieren, daß sie einerseits jetzt wirklich um Posthumus trauern kann, daß aber andererseits der schwere Kummer über sein Verhalten und die dadurch ausgelösten Zweifel an seiner Person, mit denen sie einschlief, nunmehr durch eine neue Fiktion ersetzt werden können. In dieser Version der Ereignisse erscheint Posthumus entlastet, seine Integrität mindestens insofern wiederhergestellt, als er selbst als Opfer der mörderischen Absicht eines anderen gesehen werden kann.

Innogens Rede weist einige Parallelen zu der des Marcus in *Titus Andronicus* auf; nicht zuletzt insofern beide sich angesichts der Bühnenpräsenz eines stummen und verstümmelten Körpers über diesen äußern, aber etwa auch in der Art und Weise, wie sie dies tun. So sucht Innogen ihrer ersten, durchaus richtigen Wahrnehmung dadurch auszuweichen, daß sie sie zugunsten einer emblematischen Deutung überspringt.[48] Sodann hofft sie, nicht anders als Marcus, es handele sich bei dem, was sich ihren Sinnen aufdrängt und dem Verstand unfaßbar bleibt, um einen Traum ("I hope I dream", 4.2.298)[49] oder eine Halluzination – "a bolt of nothing, shot at nothing, / Which the brain makes of fumes" (4.2.301–2). Wenn der schreckliche Anblick bloße Einbildung ist, dann stehen freilich auch die guten Seiten ihrer jüngsten Erfahrung unter Imaginationsverdacht – daß sie "cook to honest creatures" war und Haushälterin in deren Höhle (299–300). Aber das Entsetzliche läßt sich offenbar nicht so rasch wie das unwahrscheinlich Gute auf die Insubstantialität von Wahnvorstellungen reduzieren: "The dream's here still. Even when I wake it is / Without me as within me; not imagined, felt" (4.2.307–308).[50] Dennoch bringt auch der nun folgende Blick auf das, was sich hier der Sinneserfahrung unabweisbar aufdrängt, in der verbalen Verdoppelung ein imaginatives anderes seiner selbst hervor – seine Literarisierung in Form eines mythologisch überhöhenden Blason. Dieser entbehrt in der Erinnerung an die von Innogen immer wieder gerühmte

[48] Cf. 4.2.297–8: "These flowers are like the pleasures of the world, / This bloody man the care on't."

[49] Cf. *Tit* 2.4.14–15: "If I do wake, some planet strike me down, / That I may slumber an eternal sleep!"

[50] Makabrerweise klingt hier exakt die Formel an, mit der zu Beginn des Stückes mehrfach die Integrität Posthumus' beteuert wird; cf. *Cym* 1.1.22–24 und 1.4.7–9. Die Differenz zwischen Außen und Innen, die hier zumindest als Möglichkeit aufgerufen wird, findet im Anblick des kopflosen Leichnams, bei dem ebenfalls das Äußere suggeriert, der Tote sei ein anderer als er ist, gleichsam sein emblematisches Korrelat. Dieses groteske Auseinanderklaffen vermeintlicher und tatsächlicher personaler Wahrheit verstärkt den bitteren Beigeschmack, der Innogens neuerlicher Rekonstitution der Integrität des 'guten' Posthumus ohnedies anhaftet.

Überlegenheit des Posthumus im Vergleich zu Cloten[51] nicht der traurigen Komik, indem er einmal mehr auf den imaginativen Anteil an ihrer Liebe verweist:

> I know the shape of's leg; this is his hand,
> His foot Mercurial, his Martial thigh,
> The brawns of Hercules; but his Jovial face –
> Murder in heaven! How? 'Tis gone.
> (4.2.310–313)

Aber eben das Fehlen seines "Jovial face" eröffnet Innogen die Möglichkeit, eine weitere (ebenso vorschnelle wie grotesk ungerechte) Fehlinterpretation auf diese Misidentifizierung aufzubauen, indem sie "damned Pisanio" für die vermeintliche Ermordung Posthumus' verantwortlich macht und ausgerechnet ihm vorwirft, sie mit "forged letters" (319) irregeführt zu haben. Im Lichte ihrer ungeheuerlich verkehrten Lektüre dieser Situation artikuliert ihre Verfluchung jeder hermeneutischen Operation eine Selbstbeschreibung ihres eigenen Vorgehens – "To write and read / Be henceforth treacherous!" (317–318) –, während das den vermeintlichen Verschwörern Pisanio und Cloten unterstellte Motiv "Malice and lucre" (325) recht genau die Motivationslage Giacomos in Kombination mit der merkantilistischen Veranlagung des Posthumus trifft. Freilich tangieren solche dramatischen Ironien die Überzeugung der Sprecherin von der von ihr entworfenen Wirklichkeit nicht im geringsten. Daß sie sich in einem Zustand der Raserei befindet, der sich manisch steigert, und daß sie darin bereits alle Vernunft- wie Dekorumsgrenzen hinter sich gelassen hat, wird für die Zuschauer zuletzt noch darin sichtbar, daß sich mit dem Blut des Leichnams beschmiert: "O, / Give colour to my pale cheek with thy blood, / That we the horrider may seem to those / Which chance to find us!" (4.2.330–333). Das Spektakel ist damit auf die Spitze getrieben; es wird zu einem *prodigium*, das in seiner unauflöslichen Mischung von Wahrem und Falschem, Irrtum und Einsicht beginnt, jenes verwunderte Erstaunen auszulösen, das in der Schlußszene dieses Stückes kulminieren wird. Denn zwar unterliegt Innogen einer kolossalen Täuschung, aber sie hat sich mittels der von ihr produzierten Fiktion zum einen von jedem Zweifel an Posthumus' Integrität befreit, zum anderen hat sie auf kaum überbietbare Weise nochmals ihre eigene Identität als konstant und bis zur Verblendung unerschütterlich Liebende unter Beweis gestellt. Nicht länger muß sie jetzt annehmen, ihr Leonatus sei "false",[52] vielmehr hat ihre

[51] Cf. e. g. 1.1.140–141, 2.3.121–133.
[52] So ausdrücklich ihre niedergeschlagene Überzeugung in 3.6.86!

passionierte Imagination dafür gesorgt, daß das Unerträgliche anders und damit für sie tragbar geworden ist.[53]

Gleichwohl mag sich hier noch keine ungetrübte *admiratio* einstellen. Die unbezweifelbare Leistung der Phantasie Innogens bleibt doch auch fragwürdig. Sie hat ihr zwar einen Ausweg aus einer furchtbaren Perplexität gewiesen, aber dieser besteht in einer Fiktion, die unter höchstem Affektdruck die unselige Folge der vorschnellen Verurteilungen dritter fortsetzt. Die spezifische Qualität der herzerhebenden Verwunderung, die das Drama als Ganzes zu wecken vermag, wird auch nicht von einer einzelnen Szene hervorgerufen, sondern stellt sich kumulativ als potentielle Wirkung einer ganzen Serie überraschender Konversionen und erstaunlicher *anagnoriseis* ein: von der 'Umkehr' des Posthumus, in deren Folge er seine "Italian weeds" ablegt und gekleidet als "Briton peasant" (5.1.23,24) im Kampf gegen die Römer seine (vermeintliche) Ermordung Innogens zu sühnen sucht, bis zu jenem Moment, da die Totgeglaubte sich ihm und ihrem Vater zu erkennen gibt und Cymbeline in Arviragus und Guiderius seine Söhne zurückerhält, identifiziert diesmal durch untrügliche "evidence" (5.4.369).[54] Das Wunder dieses Endes ist vollkommen, nachdem allen vergeben ist, das Jupiterorakel gedeutet werden kann und der Friedensschluß mit dem letzten Wort des Stückes, "peace", besiegelt wird.

Gewiß ist das Staunen zum einen wirkungsästhetisches Korrelat der schieren Fülle dieser wunderbaren Ereignisse. Es verdankt sich zum anderen jedoch auch deren Qualität, genauer: der Spezifik einer poetischen Phantasie, die hier zum Schluß mit verschwenderischer Theatralik ins Recht gesetzt wird und deren Bedingung eben jene eigentümlich nominalistische Emanzipation der Zeichen von den ihnen zugewiesenen Bedeutungen und Intentionen ist, die dieses Drama durchgehend betreibt. *Cymbeline* ist eine radikale Erkundung des Zusammenwirkens von Leidenschaft und Imagination. Aber deren Ziel ist keineswegs die pauschale Rechtfertigung jeglicher affektgeleiteter Fiktion. Vielmehr wird zum einen (wie in den *romances* generell) der hohe Preis nicht unterschlagen, der für die Versöhnungen des Schlusses zu entrichten ist – bis hin zur kombinierten Uneindeutigkeit von Faustschlag und Umarmung, in der Innogen ihren Posthumus wiedergewinnt. Zum anderen besiegelt Posthumus ihre Versöhnung wohl nicht zufällig mit einer poetischen Wendung, einer Metapher der Gegenseitigkeit wie der kopiosen Vollendung und Verschwendung: "Hang there like fruit, my soul, / Till the tree die" (5.4.263–264). Da-

[53] Daß sie sich 'im Affekt' zugleich zu einer ebenso ungerechten Beschuldigung hinreißen läßt (und aufgrund ebenso täuschender 'Beweise') wie zuvor Posthumus, bringt beide zwar einerseits einander wieder näher, andererseits hält es aber auch den Motivationsunterschied präsent: Sie ist besessen vom Wunsch, ihn gerechtfertigt zu sehen, er von dem, ihre Untreue bestätigt zu sehen.

[54] Guiderius' Muttermal wird ausdrücklich als "mark of wonder" (5.4.366) bezeichnet.

mit mag auch ein Ende des gewinnorientierten Berechnens und ökonomischen Abwägens signalisiert sein, das den Sprecher zu Beginn noch charakterisierte; ausschlaggebend erscheint hier aber zuletzt der in dieser Trope erhobene Anspruch auf metaphysische Finalität. Dieser Schlußakt ist auch, und nicht nur in der Bühnenerscheinung des Göttervaters, inszenierte Metaphysik. Das Staunen über den guten Ausgang, der mit seiner Generalbegnadigung schlichtere Schemata von *poetic justice* entscheidend überbietet, weist auch die Dimension des 'Gratis' auf, das über jede Logik des Tausches oder der Wette hinausgeht. Die höchste Bewunderung aber muß dem passionierten *ingenium* dieses wunderbar erfundenen Schlusses gelten, auf den Punkt gebracht in Pisanios riskanter Formel literarischer Wahrheit:

> The heavens still must work.
> Wherein I am false I am honest: not true, to be true.
> (4.3.41–42)

Summary

"Passion and Imagination" pursues "signs and tokens" of passion in *Coriolanus, Titus Andronicus,* and *Cymbeline.* Early modern thinking, based on classical theories of the faculties of the mind, distrusted the close neighbourhood of passion and imagination. Focussing on anger, pain, grief, dismay, and, finally, wonder, this paper tries to show how Shakespeare's plays present and analyse the troubling affinity between phantasy and the passions. One of the insights to be gained is the critical slant the plays put on conventional Elizabethan neo-hellenist positions. Above all, however, the close association of these faculties is translated into dramatic effect. Exploring the – specifically Shakespearean – semiotic implications of this staging, the paper shows how a 'nominalist' loosening of referential ties prepares the ground for a dramatic defence of poetry and justifies the wonder evoked by theatrical fiction.