

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Band 209

Intermedialität in der Frühen Neuzeit

Formen, Funktionen, Konzepte

Herausgegeben von
Jörg Robert

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

ISBN 978-3-11-048355-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-052178-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-052089-7
ISSN 0934-5531

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
♻️ Printed on acid-free paper
Printed in Germany

www.degruyter.com



Inhalt

Einleitung

Jörg Robert
Intermedialität in der Frühen Neuzeit – Genealogien und Perspektiven — 3

I Theatrale Intermedialität

Irmgard Scheitler
Die Verthöhung – Illustration auf dem Theater — 21

Matthias Bauer, Angelika Zirker
Shakespeare und die Bilder der Vorstellung: »The soul's imaginary sight«
im 27. Sonett — 39

Rüdiger Singer
»Grief's true picture« – Enargeia als intermediales Konzept und Leitmodell für
actio und *acting* — 55

II Musikalische Intermedialität

Florian Mehlretter
Maske und Performanz – Zum intermedialen Charakter der italienischen
Madrigaldichtung zwischen Trecento und Cinquecento — 79

Nicola Gess
»L'opéra est un spectacle« (Voltaire): Zur Intermedialität der *tragédie en
musique* — 95

Dirk Werle
»Ich singe, wie der Vogel singt« – Bestimmung der Lyrik von Goethe
bis Opitz — 116

Lothar van Laak
Einbildungskraft und Intermedialität bei Friedrich Spee und Catharina Regina von Greiffenberg — 137

III Bildende Kunst, Buchdruck, Medien

Jürgen E. Müller
Mediale Netzwerke und Intermedialität in der Frühen Neuzeit — 153

Jürgen Müller
»Cazzon da mulo« – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer Eidechse gebissen* — 180

Monika Schmitz-Emans
Graphien der Zeit: Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit — 215

Joachim Hamm
Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants *Vergilius pictus* (Straßburg 1502) — 236

Astrid Dröse
Paragonale Relationen? Das Verhältnis von Musik, Bild und Text in Titelkupfern barocker Liedersammlungen — 260

IV Literarische Bildpoetik

Stefanie Arend
Vorüberlegungen zum Entwurf einer intermedialen Rhetorik anhand von emblematischen Figurationen in der Frühen Neuzeit — 287

Jörg Wesche
Laokoons Schlange — 306

Jörg Robert
»geschwister Kinder« – Bildtheorie und Paragone bei Martin Opitz — 322

Stefanie Stockhorst
Text und Bild bei Harsdörffer: Vom Paragone zur synästhetischen Animation — 347

Seraina Plotke
Bildgestalt aus den Lettern – Die Intermedialität der visuellen Poesie im 17. Jahrhundert — 366

Register — 391

Mit Hilfe von zwei Lichtquellen konnte die *Laterna magica* auch zwei Schattwürfe zeigen und komplexe Bilder projizieren – dies war ein Vorteil gegenüber der Verthönung. Der Effekt besteht – wie auch beim Lebenden Bild – in der verwirrenden, »magischen« Irrealität des so realistisch Gezeigten. Das durch das Medium hindurchgehende Bild befindet sich auf einer anderen Realitätsstufe.⁶⁵ Es ist gleichzeitig fern und nah, wahr und unecht. Genau darin, in der Entrückung, dem Vermeiden von Verismus, bestand, der ästhetischen Auffassung des 17. Jahrhunderts zufolge, die Kunst. Auch Oper und Maschinentheater, die auf die äußerste Verblüffung des Zuschauers zählten, verzichteten nicht auf Verthönungen oder *Laterna-Magica*-Projektionen.⁶⁶ »Wenn man«, so schreibt der Hamburger Musiktheoretiker Johann Mattheson, »wirkliche Häuser oder dergleichen Dinge auf einem Schauplatze bauen [...] wollte, das wäre keine Nachahmung, sondern ein elendes Original«. Interessant ist die Darstellung dann, wenn sie dem Verstand die Technik zu bewundern, den Augen aber auch etwas »zu errathen oder zu entdecken« gibt.⁶⁷ Das genau leistete die optische Demonstration der Verthönung – ebenso wie ihre Begleiter oder Nachfolger, das emblematische Gemälde oder die Projektion. Sie können die Sprache, das eindeutige und nahe liegende Medium ergänzen oder sogar ersetzen. Sie präsentieren sich selbst als künstlich und unterstreichen diese Abstraktion noch durch ihre häufig anzutreffende Verbindung mit Musik. Das optisch präsente, aber zugleich unrealistische Bild ist infolge seiner Künstlichkeit geeignet, andere ontologische Zustände einzufangen: Überweltliches, Träume, Visionen, Embleme; es kann das Entfernte einblenden oder auch im Vorgriff die Schauspielhandlung präsentieren. Somit ist die Verthönung, wie schon ihr Name sagt, ein Inbegriff theatraler Zurschaustellung.

⁶⁵ Vgl. Christian Zeidlers Passionsspiel: Die Verlohrne doch Neu-gebohrne Unschuld [...] In einer Geistlichen Comödie vorgestellt und Auf Begehren zum Druck befördert durch M. Johann Caspar Zopfen / des Hochgräfl. Gymnasii zu Gera Conrectorem. Gera 1676, II, 6 S. 26 »I. Die Krönung des Herrn Christi. II. Die Creutzigung aber wie auch Christus am Oelberge betend / in gleichen seine Geisselung wird im Schatten praesentiret.«

⁶⁶ Vgl. Hellmuth Christian Wolff: Die Barockoper in Hamburg (1678–1738). 2 Bde. Wolfenbüttel 1957, Bd. I, S. 37 und Abb. 27 und 28 sowie ders.: *Laterna Magica* (Anm. 62), Abb. 3 und 4.

⁶⁷ [Johann Mattheson]: Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügtter musikalischen Geschmacksprobe, liefert hiemit Aristoxenus, der jüngere. Hamburg 1744. Reprint Leipzig 1975, S. 74 f.

Matthias Bauer, Angelika Zirker

Shakespeare und die Bilder der Vorstellung: »The soul's imaginary sight« im 27. Sonett

In der Frühen Neuzeit wäre das Phänomen, um das es in diesem Beitrag geht, nicht »Intermedialität« genannt worden. Es handelt sich auch noch nicht einmal direkt um das, was unter dem Begriff der Geschwisterkünste, *Sister Arts*, der Renaissance geläufig war.¹ Dennoch kann es, ohne den Medienbegriff bis zur Bedeutungslosigkeit auszuweiten, als eine Interaktion und Konvergenz verschiedener Medien gefasst werden. Es geht um Bilder der Vorstellung im doppelten Sinn: gedankliche Bilder, die unter Bezugnahme auf die Bühne von Texten erzeugt bzw. in diesen reflektiert werden.² Ein Gedicht, in dem dies geschieht, ist Shakespeares Sonnet 27:

¹ Dabei steht, unter Rückgriff auf die Formel des Horaz, *ut pictura poesis*, die Analogie zwischen den Künsten (und insbesondere zwischen Malerei und Dichtung) im Vordergrund. Siehe Jean Hagstrum: *The Sister Arts*. Chicago 1958, repr. 1987; Phillip John Usher: *Epic Arts in Renaissance France*. Oxford 2013, S. 22; sowie Gabriele Rippl: *English Literature and Its Other: Toward a Poetics of Intermediality*. In: Christian J. Emden, Gabriele Rippl (Hgg.): *ImageScapes: Studies in Intermediality*. Oxford, Bern, Berlin u. a. 2010, S. 39–65, hier S. 50.

² Medialität spielt also eine Rolle, weil verschiedene Orte der Vermittlung (die Bühne und die Seele) involviert sind, wo das Wahrgenommene mit äußeren und inneren Sinnen erfasst wird. Das OED definiert »medium« unter Bedeutung 4.a. folgendermaßen: »An intermediate agency, instrument, or channel, a means; esp. a means or channel of communication or expression«. Die ersten Belege für diese Bedeutung sind 1585 R. Bostocke *Differenc Aunc. & Latter Phisicke* sig. Bvii, »It is agreeable with our Anima (the Medium aforesayd), 1605 Bacon *Of Aduancem. Learning* ii. sig. Pp3, But yet is not of necessitie, that Cogitations bee expressed by the Medium of Wordes.« Es wird also einerseits die Seele, andererseits die Sprache als Medium aufgefasst. In Bostockes Traktat, das die Verteidigung der Paracelsischen Medizin gegenüber der Galenischen zum Thema hat, geht es um die Vermittlung zwischen Körperlichem und Geistigem. So heißt es an einer etwas früheren Stelle (Biii^v): »Unquietnesse beginneth in things, where Meum & tuum is become to knowen in them: whereof cometh grieffe, which is a sense of feeling that can not abide deuision or corruption. Whereby it appeareth how desirous Anima (which is medium inter corpus & spiritum) is of unities in his body, which bendeth it selfe and striueth against that passion or grieffe of his body, by the which it greueth him, that his unities and integritie should be weakened.« Von hier aus ist es nur ein Schritt, das Gedankenbild als Vermittlung zwischen Körperlichem und Geistigem zu fassen. In Shakespeares 27. Sonett ist die *anima* (»mind«) ebenfalls voller »Unquietnesse« (vgl. Z. 13–14) in der Vermittlung zwischen »Meum & tuum« begriffen. Die vermittelnde Stellung der Imagination (etwa bei Boethius und Ficino) wird in der Geschichte der

Anmerkung: Die Arbeit an diesem Beitrag wurde mit einer Reisebeihilfe der Fritz Thyssen Stiftung für Angelika Zirker unterstützt.

Weary with toil, I haste me to my bed,
 The dear repose for limbs with travel tired,
 But then begins a journey in my head
 To work my mind, when body's work's expired; 04
 For then my thoughts (from far where I abide)
 Intend a zealous pilgrimage to thee,
 And keep my drooping eyelids open wide,
 Looking on darkness which the blind do see; 08
 Save that my soul's imaginary sight
 Presents thy shadow to my sightless view,
 Which like a jewel hung in ghastly night,
 Makes black night beauteous, and her old face new. 12
 Lo thus by day my limbs, by night my mind,
 For thee, and for myself, no quiet find.³

Der Sprecher sucht nach den Mühen des Tages⁴ die Ruhe der Nacht und die Erholung des Schlafes, doch diese werden ihm nicht gewährt: Die Gedanken finden keine Ruhe und machen sich auf die Reise zum Adressaten, dem mehrfach angesprochenen Du. Die Augen bleiben offen und schauen in die Dunkelheit. Dort sehen sie aber nichts anderes als das, was die Blinden auch sehen: die »imaginary sight« der Seele. Dieser Ausdruck ist in beiden Teilen mehrdeutig: »imaginary« kann »bloß eingebildet« bedeuten (»having no real existence« OED 1.a.), oder aber »durch die Einbildungskraft hervorgebracht« bzw. »durch Einbildungskraft gekennzeichnet« (»imaginative«, OED 2., hier wird das 27. Sonett zitiert); »sight« ist das, was gesehen wird, der Anblick, oder aber die Sehkraft bzw. der Sehsinn selbst. In der Kombination ergeben sich also vier Bedeutungsmöglichkeiten. Die Bedeutung »Sehkraft« wird dadurch nahegelegt, dass »sight« personifiziert erscheint. »Sight« macht etwas; es präsentiert Schatten, genauer: den Schatten des Adressaten. Und kurioser Weise findet dabei eine paradoxe Verdoppelung statt: der Anblick präsentiert den Schatten dem blinden (OED 1.a.) oder unsichtbaren (OED 2.) Blick oder Anblick (»to my sightless view«), wobei »view« eine ähnlich mehrfache Bedeutung wie »sight« hat; es kann ebenso das Bild, das Gesehene (z. B. einen Landschaftsprospekt, OED 8.b., oder OED 7.: »Visual

appearance or aspect«) wie die Sicht (OED 6.) oder den Blick (OED 5.) und die Sehfähigkeit (OED 4.) bezeichnen (vgl. *point of view* als Blickwinkel oder Perspektive). Verfolgen wir die Rolle von »sight« als Personifikation, so ergibt sich eine Kohärenz: die imaginative Sehkraft der Seele kann dem ins Dunkle gerichteten Blick des Betrachters den Schatten des Menschen präsentieren, dem der Sprecher von dieser Erfahrung erzählt. Mit anderen Worten: die Einbildungskraft wird als Präsentator gezeigt, dem es gelingt, auf dunkler Bühne den Schatten des geliebten Menschen so vorzustellen, dass er wie ein Juwel in der Nacht scheint. Personifikationen konnten auf Shakespeares Bühne als *presenter* auftreten, z. B. die Gestalt des Rumor in *2 Henry IV*, die den Prolog spricht. In Anspielung auf solche Praxis werden also die Bilder der Vorstellung in unserem Sonett als Bilder einer Vorstellung gefasst.⁵ Dies gilt auch, wenn wir »my soul's imaginary sight / Presents« nicht als Präsentator sehen, sondern als Darsteller, so wie es etwa in *A Midsummer Night's Dream* heißt »This man, [...] / Presenteth Moonshine« (5.1.134–135).⁶ In diesem Fall spielt das Gedankenbild von Sonnet 27 die Rolle des Adressaten bzw. seines Schattens. In jedem Fall erscheint der geliebte Mensch im Medium des Gedankenbildes,⁷ und dieses Medium bestimmt sich mittels eines anderen Mediums, des Theaters.

⁵ In seiner Studie zum *Sommernachtstraum* beschreibt Lengeler den umgekehrten Vorgang, der das intermediale Verhältnis von Bühne und Seele gleichermaßen deutlich macht: »Die Bühne ist sichtbar gewordene Phantasie, ja im Hinblick auf das ganze Werk müssen wir sogar sagen, sichtbar gewordene Seele«; Rainer Lengeler: *Das Theater der leidenschaftlichen Phantasie. Shakespeares Sommernachtstraum* als Spiegel seiner Dichtungstheorie. Neumünster 1975, hier S. 22.

⁶ Zitate aus den Dramen Shakespeares folgen der Gesamtausgabe *The Norton Shakespeare*. Hg. von Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus. New York 2008.

⁷ Während die Verbindung zwischen Gedankenbild und Bühne für das 27. Sonett charakteristisch ist, findet sich das Motiv des Sehens im Dunkeln bzw. Sehens ohne Augen mehrfach in den Sonetten. So schreibt Baldwin: »Here [in SON 27] Shakspeare develops the figure of ›sightless view«. And this figure explains what he means by that of ›sightless eyes« in Sonnet XLIII. So Sonnet XLIII is a continuation of the idea in Sonnet XXVII«; Thomas Whitfield Baldwin: *On the Literary Genetics of Shakspeare's Poems and Sonnets*. Urbana 1950, hier S. 246. Es gibt allerdings einen wichtigen Unterschied: Obwohl im 43. Sonett die geschlossenen Augen besser sehen als die geöffneten, geht es darum, dass das unvollkommene Traumbild, »thy fair imperfect shade«, vom Original, dem Anblick bei Tage, übertroffen wird. Im 27. Sonett wird letzteres ausdrücklich nicht erwähnt, sondern der Nacht-Blick viel stärker überhöht: »a jewel hung in ghastly night«. Demgegenüber werden im 28. Sonett, das eine Fortsetzung des 27. bildet, Tag und Nacht als gleichermaßen qualvoll bezeichnet. Den weiteren Hintergrund bildet das Motiv der sich verselbstständigenden Gedanken des einsamen Sprechers bei Nacht, wie es sich in Shakespeares Umkreis u. a. in Sidneys *Astrophil and Stella* findet. Zu nennen ist dort z. B. wieder das 38. Sonett: »This night while sleepe begins with heavy wings / To hatch mine eyes, [...] The first that straight my

Imaginationskonzepte immer wieder betont; siehe Georg Braungart: *Topik und Phantasie*. In: Thomas Schirren, Gert Ueding (Hgg.): *Topik und Rhetorik: Ein interdisziplinäres Symposium*. Tübingen 2000, S. 307–319.

³ Zitiert wird nach der Ausgabe der Sonette von G. Blakemore Evans. *William Shakespeare: The Sonnets*. Hg. von G. Blakemore Evans; Einl. Anthony Hecht. Cambridge 1996.

⁴ Die Formulierung »Weary with toil« greift Sir Philip Sidneys 38. Sonett in *Astrophil and Stella* auf: »Tired with the dusty toils of busy day« (Z. 7). Sidneys Sonettzyklus wird zitiert nach der Ausgabe von William A. Ringler: *The Poems of Sir Philip Sidney*. Oxford 1962.

Dieser Intermedialität, die ebenso grundlegend für die Konzeption des Theaters als Ort der Anschauung oder *theoria* ist⁸ wie für die Konzeption der geistigen, inneren Vorstellung, soll weiter nachgegangen werden. Die zu reflektierende Frage besteht darin, wie sich das Verhältnis näher bestimmen lässt, d. h. auch, welche Implikationen es sowohl im Hinblick auf eine Poetik des Theaters besitzt als auch im Hinblick auf das, was im Sonett Seele (»soul«) genannt wird, also auf den Ort, wo der Wahrnehmungsprozess stattfindet.⁹ Die Verbindung deutet darauf hin, dass das flüchtige Gedankenbild nur als Theater konkret und greifbar wird, während umgekehrt das Theater nur als Gedankenbild seine ideelle Substanz und Wirkung entfalten kann.

Wir konzentrieren uns auf einige Texte oder Textpassagen Shakespeares, weil sich dort Formulierungen finden, die für dieses Verhältnis ausgesprochen aufschlussreich sind, und weil die Verbindung von Vorstellungsbild und Theater ihrerseits ein Wesensmerkmal seiner (immanenten) Poetik und Anthropologie (im Sinne eines Konzepts der Natur des Menschen und seiner physischen und seelischen Eigenschaften) bildet. Letztere erkennt in der Funktionsweise der Imagination eine Affinität zum Theater, das gerade deshalb die Imagination ansprechen und herausfordern kann, weil sie nach Art der Bühne beschaffen ist.¹⁰ Dies

fancie's error brings / Unto my mind, is *Stella's* image [...]« (Z. 1–2, 4–5); auch wenn es bei Sidney heißt »seeing better sights in sight's decay« (Z. 12), so ist das Phantasiebild hier doch (anders als im 27. Sonett Shakespeares) von der Art, dass es die Qual des unerfüllt Liebenden erhöht. Religiös gewendet findet sich das Motiv in George Herberts »Love Unknown«. G. Blakemore Evans (Anm. 4) verweist ferner auf das 98. Sonett aus *Astrophil and Stella*: »While the blacke horrors of the silent night, / Paint woe's blacke face so lively in my sight / That tedious leisure marks each wrinckled line«. Auch hier findet sich eine paradoxe Umkehr des Sehens bei Tage und bei Nacht: Wenn die Sonne aufgeht, schließen sich die Augen »Mine eyes then only winke«; hier wird aber nicht (wie in Shakespeares Sonetten) das wahre Sehen dem unvollkommenen gegenübergestellt, sondern der Jammer des Sehens in der Nacht wird abgelöst vom Jammer am Tag: Jeder Wurm hat eine Sonne, doch der Sprecher nicht. The Poems of Sir Philip Sidney. Hg. von William A. Ringer. Oxford 1962, S. 488 verweist in seinen Anmerkungen zu Sidneys 98. Sonett auf den petrarkistischen Hintergrund der »Addresses to the bed«.

⁸ Zur Etymologie siehe Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive originum libri XX*. Hg. von W. M. Lindsay. Oxford 1990, Bd. 1, 15.2.34 und 18.42.1.

⁹ Obwohl Schoenfeldt sich in seiner Studie zu *Bodies and Selves* mit dem Thema der Innerlichkeit in Shakespeares Sonetten beschäftigt, lässt er Sonett 27 unerwähnt; vermutlich liegt dies an seinem Fokus auf dem Zusammenhang zwischen Innerlichkeit und der »Theory of Humours« in der frühen Neuzeit. Vgl. Michael C. Schoenfeldt: *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*. Cambridge 1999.

¹⁰ Dies ergibt sich nicht zuletzt auch durch die Verbindung zum Gedächtnis (siehe dazu unten Anm. 35), das bekanntlich von Giulio Camillo, aber auch z. B. von Robert Fludd, John Willis u. a. als Theater gedacht bzw. veranschaulicht wurde. S. dazu Frances Yates: *The Art of Memory*. Lon-

kann im 27. Sonett erkannt werden. Mehrere Kommentatoren des Sonetts bemerken eine intertextuelle Referenz in Zeile elf bis zwölf, welche die Verbindung zum Theater verstärkt¹¹: »Which like a jewel hung in ghastly night, / Makes black Night beauteous, and her old face new«. ¹² So sagt Romeo über Juliet: »It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an Ethiope's ear« (1.5.42–43). Diese Worte geben Romeos allerersten Eindruck wieder, als er Juliet beim Maskenball der Capulets erblickt. Sein Vergleich speist sich aus dem Kontrast von Licht und Dunkel;¹³ er ist der Zuschauer im Dunkel des abendlichen Festes, das gewissermaßen ein Schauspiel im Schauspiel bildet. Wenn Romeo im gleichen Atemzug sagt »I ne'er saw true beauty till this night«, so erscheint die Nacht

don 1966; ferner z. B. Lina Bolzoni: *Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Toronto 2001; Claudia Olk, Anne-Julia Zwierlein: *Innenwelt, Gedächtnistheater, Seelenlandschaft: Zur Einführung*. In: Diess. (Hg.): *Innenwelten vom Mittelalter zur Moderne: Interiorität in Literatur, Bild und Psychologiegeschichte*. Trier 2002, S. 9–20, hier S. 12. Lina Perkins Wilder: *Shakespeare's Memory Theatre: Recollection, Properties, and Character*. Cambridge 2010 hebt hervor (S. 56 f.): »For the purposes of the memory arts, theatre is defined by its ability to make the internal external. Describing Camillo's theatre to Erasmus, Vigilius Zuichemus writes that Camillo »called it a theatre because it can be seen with the body« – that is, Camillo's memory theatre is a »theatre« not so much because it resembles the structures in which plays were performed as because it literalizes the Greek root of the word »theatre«, which means »seeing.« Through the use of physical objects, real or imagined, this memory theatre places the mind on display. [...] theatres [...] do what loci do: they make the mind visible.«

¹¹ G. Blakemore Evans (Anm. 4) verweist in der Cambridge Ausgabe der Sonette auf die folgende Stelle in *Romeo and Juliet* (S. 132); s. auch Blakemore Evans 140n11; William Shakespeare: *The Complete Sonnets and Poems*. Hg. Colin Burrow. Oxford 2002, S. 434n; Shakespeare's Sonnets: *The Problems Solved. A Modern Edition with Prose Versions*. Hg. von A. L. Rowse. London 1973, S. 57; *The Sonnets*. Hg. mit Einl. von C. C. Stopes. London 1904, S. 172n11; Gerald Massey: *Shakespeare's [sic] Sonnets Never Before Interpreted: His Private Friends Identified: Together with a Recovered Likeness of Himself*. London 1866, S. 180n1; Maria Wickert: *Das Schattenmotiv bei Shakespeare*. In: *Anglia* 71 (1953), S. 274–309, hier S. 283n1. Booth verweist in seiner Ausgabe zudem auf *Titus Andronicus*: »Martius. Upon his bloody finger he doth wear / A precious ring that lightens all this hole, / Which like a taper in some monument / Doth shine upon the dead man's earthy cheeks« (2.3.226–30); William Shakespeare: *Shakespeare's Sonnets*. Hg. von Stephen Booth. New Haven, London 2000, S. 179n11–12; s. auch Shakespeare's Sonnets. Hg. von Katherine Duncan Jones. London 2003, S. 164n11. Unserer Auffassung nach ist jedoch die Stelle aus *Romeo and Juliet* die treffendere, weil es auch hier (wie im Sonett) um den Anblick der Schönheit geht.

¹² S. die Variante in der Quarto-Ausgabe der Sonette (Q): »Which like a jewel (hung in ghastly night)«; vgl. G. Blakemore Evans' Kommentar zu Zeile 11: »Q makes a more direct association of »jewel« (compare 131.4) with »shadow« (line 10)«. (Anm. 4, hier S. 132).

¹³ Zur Lichtmetaphorik sowie dem Gegensatz von Licht und Dunkel in *Romeo and Juliet* siehe Inge Leimberg: *Shakespeare's Romeo and Julia*. München 1968, insb. S. 152 f.

geradezu als Bedingung der Schau der Schönheit.¹⁴ Wie im Sonett bildet das Nicht-Sehen den Rahmen für das Sehen. Das Dunkel ermöglicht die Wahrnehmung des Entscheidenden und Wahren.¹⁵ Gleichzeitig wird aber auch klar, dass es nicht (nur) darum geht, eine schöne Frau zu erblicken. In dem Anblick von Juliet sieht Romeo die Schönheit selbst, das Urbild, das im Abbild aufscheint. Als Hintergrund taucht also die Platonische Vorstellung des Sehens mit den Augen des Geistes auf, das etwa in Diotimas Rede im *Symposium* auf »das göttlich Schöne selbst in seiner immer sich gleich bleibenden Form« bezogen wird.¹⁶

Auch hier schafft der Kontext latent mehrfache Deutungsmöglichkeiten: Der Begegnung mit Juliet gehen, nur unterbrochen durch eine kurze Dienerszene, Mercutios weitschweifige Ausführungen über die Träume und die Phantasie voran. Nach Romeos Ansicht redet er über gar nichts (»Thou talk'st of nothing« 1.4.96), und Mercutio pflichtet ihm bei: »True, I talk of dreams, / Which are the children of an idle brain, / Begot of nothing but vain fantasy« (1.4.96–98). Ist also die Vorstellung von Juliet, die erste Begegnung, der Anblick der Idee der Schön-

¹⁴ In seinem Traktat *The Arte of Limning* beschreibt Nicholas Hilliard ein ähnliches Phänomen, wenn er die Sichtbarkeit des Diamanten in der Dunkelheit betont: »being clear, more clearer than air, yet being set on his black tent, or on any black pitch molten fast underneath him, he changeth not his bright clear whiteness«; *Treatise Concerning the Arte of Limning*. Hg. von R. K. R. Thornton und T. G. S. Cain. Manchester 1992, S. 93. Für den Hinweis auf Hilliard zur Frage, ob Edelsteine in der Dunkelheit ihre Farbe verlieren, danken wir Karin Leonhard.

¹⁵ Auch hier finden sich Verbindungen zur religiösen Tradition, in diesem Fall zur Mystik des Sehens im Dunkeln, wie es bei Dionysius Areopagita (Über die mystische Theologie, Kap. 1–2) im Kontext der *via negativa* formuliert ist und wie es in der englischen *Metaphysical Poetry*, etwa bei Richard Crashaw und Henry Vaughan, eine große Rolle spielt. Siehe dazu Inge Leimberg: *Heilig öffentlich Geheimnis: Die geistliche Dichtung der englischen Frühaufklärung*. Münster 1996; bes. S. 71 f., 324–327, 405–415; Pseudo-Dionysius Areopagita: *Über die mystische Theologie und Briefe*. Übers. und hg. von Adolf Martin Ritter. Stuttgart 1994, S. 74–77. Auch die Verbindung des Sehens im Nichtsehen mit dem Motiv der Suche und menschlichen Pilgerschaft, wie sie sich bei Vaughan charakteristisch findet, ist in Shakespeares 27. Sonett vorgeprägt, wo sich der Sprecher als Pilger charakterisiert (»zealous pilgrimage«, Z. 6). Die erhellende Funktion des Dunkels findet sich auch in Edmund Spensers 66. *Amoretti*-Sonett: »for now your light doth more it selfe dilate, / and in my darknesse greater doth appeare« (Edmund Spenser: *Amoretti and Epithalamion: A Critical Edition*. Hg. von Kenneth J. Larson. Tempe, AZ 1997, Z. 11–12; vgl. Margaret Healy: *Shakespeare, Alchemy and the Creative Imagination: The Sonnets and a Lover's Complaint*. Cambridge 2001, S. 99).

¹⁶ 211e–212a; zitiert nach der Übersetzung von Otto Apelt: *Platon: Sämtliche Dialoge*, Bd. 3. Hamburg 1988. Während Diotima (und mir ihr Sokrates) hervorhebt, dass es darauf ankommt, »im Anschauen des Schönen mit seinem geistigen Auge nicht bloß Schattenbilder der Tugend zu erzeugen«, ist bei Shakespeare wichtig, dass die sinnliche Wahrnehmung die Quelle für das innere Bild bleibt. Zu dieser Fragestellung bei Plato siehe Dorothea Frede: *Plato on What the Body's Eye Tells the Mind's Eye*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 99 (1999), S. 191–209.

heit, ebenfalls eine eitle Phantasie? Wie kann Romeo Juliet überhaupt richtig erkennen in der Dunkelheit? Nimmt man das 27. Sonett und *Romeo and Juliet* zusammen, so wird zwar durch Ausdrücke wie »imaginary« im Sonett und »vain fantasy« in der Tragödie jeweils ein solcher Kontext evoziert, doch sollten wir festhalten, dass es im Sonett das Bild des existierenden geliebten Menschen ist, das dem Sprecher, der wach liegt, vor Augen tritt. Und in *Romeo and Juliet* ist entscheidend, dass Romeo nur ehe er Juliet gesehen hat von dem Nichts (»nothing«) der puren Vorstellung spricht. Es bedarf der konkreten Anschauung, der Begegnung mit dem lebenden Menschen, um jene Gedankenoperation auszulösen, die ihn sagen lässt: »I ne'er saw true beauty till this night.« Die Zeile, die dieser Feststellung vorangeht, lautet: »Did my heart love till now? Forswear it, sight.« Wie im Sonett wird »sight« personifiziert: Sight – hier wohl primär der Sehsinn – soll der Tatsache abschwören, dass Romeo jemals vor diesem Augenblick, vor diesem Anblick, geliebt hat. (Mitten im Drama wird demnach ein weiteres, allegorisches und innerseelisches Drama evoziert.)

Wo stehen wir hinsichtlich unserer Fragestellung? In beiden Texten geht es um visuelle Wahrnehmung; das Medium des Gedankenbildes, von dem im Sonett die Rede ist, wird wirksam durch seine Rückbindung an das real Erblickte (also die Erinnerung);¹⁷ seine Funktion wird gefasst als Schau-Bild des Ideellen, das von »Sight« präsentiert wird. Im Drama findet ein Wahrnehmungsprozess statt; vor dem Hintergrund einer Erörterung eitler Phantasiebilder kommt es zu einer Wahrnehmung, bei der Ideelles im konkreten Anblick erlebt wird, wobei ebenfalls eine innere Bühne im Spiel ist, auf der sich dieser Prozess vollzieht. Was wir feststellen: Gedanken- oder Seelen-Bild und Theater sind aufeinander bezogen, aber insbesondere die genaue Funktion der Bühne in diesem intermedialen Bezug ist noch näher zu erhellen.¹⁸

¹⁷ Cocking weist darauf hin, dass der Wahrnehmungsbegriff bei Plato sowohl das innerlich wie das äußerlich Geschaute umfasst: »Plato's *aesthesis*, which is the word often translated as »perception«, can include awareness of dreams as well as of waking reality. The verb *phainestai* can refer to what appears to the mind in what modern usage calls perception or in imagination. *Phantasia*, the noun corresponding to the verb, is used where Plato is discussing the nature of perception in terms of »judgments« made by the mind about sensation«; J. M. Cocking: *Imagination: A Study in the History of Ideas*. London 1991, S. 13.

¹⁸ Lea vergleicht die Theaterbühne mit der inneren Bühne und nennt letztere »less actual yet more real, it comprises scenes, events, and figures that we are encouraged to see not with the bodily, but with the mind's eye; its traffic is with the significant shadows that gather round Shakespeare's characters inviting manipulations upon which subtle effects may depend. It is upon the inward eye, the eye of the imagination, that they register.« Leider wird hier das genaue Verhältnis von Gedankenbild und Bühne nicht klar; insbesondere wird nicht deutlich, wo oder was die »significant shadows« sind und worin die »manipulations« bestehen; Kathleen M.

Zu diesem Zweck soll zunächst ein intellektueller Kontext angerissen werden, der die Natur des Vorstellungsbildes erhellt. Er betrifft eine grundlegende Unterscheidung der Art innerer Bilder, die schon in der *Romeo and Juliet*-Passage evoziert wurde. George Puttenham formuliert sie in *The Art of English Poesy* (1589) folgendermaßen:

[...] the prince of philosophers sticks not to say *animam non intellegere absque phantasmate*; [...]. And this fantasy may be resembled to a glass, as hath been said, whereof there be many tempers and manner of makings, [...]. Euen so is the fantastical part of man (if it be not disordered) a representer of the best, most comely, and beautiful images or appearances of things to the soul and according to their very truth. If otherwise, then doth it breed chimeras and monsters in man's imaginations, and not only in his imaginations, but also in all his ordinary actions and life which ensues.¹⁹

Die Notwendigkeit innerer Bilder, auf die schon Aristoteles (in *De anima* 3.7431a15) als Bedingung des intellektuellen Verstehens hinweist, führt zu einer Unterscheidung zwischen wahren Bildern und bloßen Chimären.²⁰ Sir Philip Sidney trifft, unter Rückgriff auf Platons *Sophistes*, eine ähnliche Unterscheidung zwischen dem, was »eikastike« ist und dem, was nur als »phantastike« bezeichnet werden kann, wobei erstere Bilder keineswegs bloß imitativ sind, d. h. sklavisch an die Wirklichkeit gebunden, sondern sich (charakteristisch für Sidney) durch ihre moralische Qualität von den Chimären unterscheiden: sie sind Bilder der Wirklichkeit als moralisch vorbildliche Wahrheit.²¹ Im Puttenham-Zitat scheint dabei

Lea: Shakespeare's Inner Stage. In: John Carey (Hg.): *English Renaissance Studies: Presented to Dame Helen Gardner in Honour of Her Seventieth Birthday*. Oxford 1980, S. 132–140, hier S. 132.

¹⁹ George Puttenham: *The Art of English Poesy*. A Critical Edition. Hg. von Frank Whigham und Wayne A. Rebhorn. Ithaca, London 2007, hier Buch I, Kap. 8 (S. 109 f.).

²⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführungen Murrays zur Imagination in der Renaissance; Penelope Murray: Editor's Introduction. In: J. M. Cocking (Anm. 17), S. vii–xvi, hier S. viii–ix. S. auch Cockings Kapitel 3 (S. 49–68). Die Fähigkeit der Imagination, physisch nicht Präsenes oder Existentes darzustellen, führt zur Gefahr bloßer Chimären. Auch die Tatsache, dass die Imagination nicht abgestellt werden kann, führt zu ihrer traditionell häufig negativen Bewertung. Vgl. Babb: »[The imagination] has the power of conceiving circumstances and situations other than those existing at the moment and of forming synthetic images from disparate elements as it pleases (hence, centaurs, griffons, and chimeras)«; Lawrence Babb: *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580–1642*. East Lansing 1951, hier S. 3; »[i]t is a faculty which never rests; even when the other sensory and intellectual powers are in repose, a stream of images flows aimlessly through the imagination, and when one is asleep, this stream continues in his dreams. It is called the eye of the mind.« Ebd.

²¹ Sir Philip Sidney: *An Apology for Poetry*. Hg. Geoffrey Shepherd und R. W. Maslen. Manchester 2002, hier S. 104: »I will not deny that man's wit may make Poesy, which should be *eikastike*, which some learned have defined, »figuring forth good things«, to be *phantastike*,

wieder eine Verbindung von Vorstellung und Vorstellung auf: Die *Presenter*-Rolle spielt hier die Phantasie selbst (»the fantastical part of man«); die Seele (in welcher der Vorgang stattfindet) ist zugleich der Zuschauer, dem die Bilder vorgestellt werden.²² Die ganze innere Aufführung dient der Erkenntnis der Wahrheit (»according to their very truth«).

Das Problem, dem wir hier begegnen, ist also das Verhältnis von Vorstellungsbild und Wahrheit (d. h. auch von Vorstellungsbild und dem Guten und, in unseren Shakespeare-Beispielen, dem ideal Schönen). Die Theorie, wie wir sie in Puttenham und Sidney, und hinter ihnen in Aristoteles und Platon sehen, bleibt begrifflich affirmativ: es gibt solche richtigen und falschen Vorstellungsbilder, und es ist wichtig, dass man die richtigen pflegt (generiert, usw.).

Leitlinien für die Praxis einer solchen Unterscheidung finden sich in explizit christlichen Kontexten: Wo die Vorstellungskraft nicht gänzlich dem nur Sinnlichen zugeordnet und damit insgesamt negativ bewertet wird,²³ geht es darum, sie von ihm zu reinigen, d. h. es kommt darauf an, dass letztlich rein Geistiges vorgestellt wird.²⁴ So unterscheidet Origenes, vor neuplatonischem Hintergrund

which doth contrariwise infect the fancy with unworthy objects«. In seiner Einleitung zur Apology schreibt Shepherd, dass Sidney der Auffassung folgte: »[the] making [of the poem] is the active recognition of newly discovered patters, but existing or at least existable patters, not a making out of nothing. It is *eikastike*, making likenesses, not *phantastike*, fantastic imaginings [...], not the delivery from the brain of much matter which never was begotten by knowledge. [...] Sidney rejects the notion of a poem as a bright and patterned self-supporting construction where the brightness and pattern are painted on with words, and turns towards the Augustinian ideal which would regard a poem as the setting out of a direct communication of a certain vision of truth« (S. 60). Zu Theorien der Imagination in der englischen Renaissance s. auch William Rossky: *Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic*. In: *Studies in the Renaissance* 5 (1958), S. 49–73 sowie E. Ruth Harvey: *The Inward Wits: Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1975.

²² Eine ähnliche Vorstellung findet sich in Ciceros *Tusculanae disputationes*, wenn vorgestellt wird, wie die Seele nach ihrer Trennung vom Körper durch den Tod »verschiedene, wie großartige Schauspiele [...] im Himmel genießen wird«; *Tusculanae disputationes* / Gespräche in Tusculum. Übers. und hrsg. Ernst Alfred Kirfel. Stuttgart 2008, hier 1.21.47; »quam multa, quam varia, quanta spectuacula animus in locis caelestibus esset habiturus«. Baldwin betont, dass die *Gespräche in Tusculum* fester Bestandteil des Curriculums der *grammar schools* waren; s. Baldwin (Anm. 7), hier S. 249.

²³ Vgl. Günter Butzer: *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*. München 2008, hier S. 94.

²⁴ In Buch 7, Kap. 8 der *Confessiones* spricht Augustinus davon, dass sein innerer Blick verwirrt und verdunkelt sei (»aciesque conturbata et contenebrata mentis meae«); allerdings hofft auch er auf eine Reinigung dieser inneren Schau durch die göttliche Salbe (»acri collyrio salubrium dolorum de die in diem sanabatur«); Augustinus: *Confessiones* / Bekenntnisse: Lateinisch und Deutsch. Hg. und übers. von Joseph Bernhart. Darmstadt 1984, 7.8.12, S. 328.

(Plotin), »zwei verschiedene Sinnlichkeiten [...] eine sterbliche, vergängliche und menschliche; und eine unsterbliche, geistliche und göttliche.«²⁵ Hieran knüpft die implizite Vorstellungstheorie bei Shakespeare an; sie stellt zugleich aber eine Alternative dazu dar, deren Eigenart ganz wesentlich in der von uns reflektierten Intermedialität liegt. Diese beruht auf einer Interdependenz: Die Bühne kann dann Abbild des Wahren sein, wenn sie ein Vorstellungsbild ist.²⁶

Um dies deutlich zu machen, gehen wir noch einmal zum 27. Sonett zurück. Was der Sprecher von Sight präsentiert bekommt, ist der Schatten (»shadow«) des Adressaten. Der Schatten ist, wie Maria Wickert schon vor vielen Jahrzehnten feststellte, eines der vielfältigsten und am virtuosesten verwendeten Motive bei Shakespeare; seine Variationen kreisen um »die Vorstellung von Schein und Sein als substance und shadow«.²⁷ In dem konkreten Kontext einer Vorstellung

²⁵ Butzer (Anm. 23), hier S. 95, verweist auf Origenes: *De principiis* I.1.9, übers. nach Karl Rahner: Die »geistlichen Sinne« nach Origenes. In: K. R. Schriften zur Theologie. Bd. 12. Zürich, Einsiedeln, Köln 1975, S. 111–136, hier S. 113.

²⁶ Die ideale Schau findet sich bei Spee, wo allerdings das Theater selbst Teil der Imagination ist: »Nun aber sprich ich, dass auß dieser selbigen lehr von den innerlichen bildnußen, geistliche leut gelegenheit nehmen können, dass sie zunzeiten [...] so wol ihnen selbsten als Gott dem Herren, etwan allerhand schöne lüstige Spectacul oder auffzüg in ihrem innerlichen Sinn und Seelen mögen anstellen. Dan weil unsere Fantasey eine solche krafft hat, dass sie auß denen bildnußen, die sie allbereit ihr gantzes leben durch eingenommen hat, widerumb durch deren vilfältige vermischung und zusammenfügung, auch zertrennung, veränderung, vermehrung etc neue andere seltzame, manigfältige, uberauß wunderliche und herrliche vorbildungen machen kann: und weil dan diese neue vorbildungen sich auch also bald abbilden etc. so ist leicht zu ermessen, wie wunderbarliche schöne sachen man Gott zu ehren erdencken, und in die Seel abreissen könne«; Friedrich Spee: *Güldenes Tugend-Buch*. Hg. von Theo G. M. van Oorschot. München 1968, S. 462. Vgl. Wodiankas Hinweis, dass Spee dabei »ausdrücklich die Einbildungskraft in ihrer schöpferischen, d. h. nicht nur reproduzierenden Dimension« betont; Stephanie Wodianka: *Betrachtungen des Todes: Formen und Funktionen der »mediatio mortis«* in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen 2004, hier S. 37. Das Bild bzw. Konzept findet sich schon bei Tertullian in *De Spectaculis*, wenn er abschließend auf das jüngste Gericht als bestes Drama zu sprechen kommt (»Quale autem spectaculum in proximo est adventus domini indubitati, iam superbi, iam triumphantis! [...] At enim supersunt alia spectacula, ille ultimus et perpetuus iudicii dies, [...]« (30.296). Auch dieses Drama findet in der Imagination statt: »Ut alia spectes, ut talibus exultes, quis tibi preator aut consul aut quaestor aut sacerdos de sua liberalitate praestabit? Et tamen haec iam quodammodo habemus per fidem spiritu imaginante repraesentata« (30.298). Tertullian [Tertullianus, Quintus Septimius Florens]. *De Spectaculis. Apology and De Spectaculis*. Übers. von T. R. Glover. Cambridge, MA 1931, S. 230 f.

²⁷ Wickert (Anm. 11), hier S. 274. In den Sonetten spielt das Verhältnis von »substance« und »shadow« vor allem im 37. und 53. Sonett eine Rolle. S. dazu auch John Hollander: *The Substance of Shadow: A Darkening Trope in Poetic History*. Chicago 2016.

auf der Bühne der Seele in der Nacht kommen als erstes die (ungefähr zeitgleich mit *Romeo und Juliet* und vermutlich auch den meisten Sonetten) entstandenen Epilog-Worte des *Midsummer Night's Dream* in den Sinn:

Puck. If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumb'ed here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend.²⁸

Trotz der konventionellen Demutsgeste und Apologetik des Epilogs fällt auf, dass dem Publikum eine entscheidende Rolle bei der Konstituierung des Bühnengeschehens beigemessen wird. Ob die Zuschauer nun im Halbdunkel des Theaters nur geträumt haben oder nicht: was sie sahen, waren »visions«, Erscheinungen, und die Schauspieler waren Schatten. In vergleichbarer Weise kann im 27. Sonett, wie bemerkt, das Sehvermögen (*sight*) selbst als der Schauspieler aufgefasst werden, der »thy shadow« (re-)präsentiert, also selbst die Rolle des Geliebten spielt. In beiden Fällen wird somit das Bühnengeschehen als das vom Betrachter Vorgestellte definiert. Im 27. Sonett ist der Schatten auf der Bühne der Seele zugleich das Juwel in der Nacht, die als »ghastly« bezeichnet wird und damit die Düsternis des Todes evoziert.²⁹ So kann der Schauspieler als Abbild – oder das vor dem geistigen Auge Gesehene schattenhafte Bild – zur Vision des Urbilds

²⁸ *A Midsummer Night's Dream* (Anm. 6) Ep. 1–7.

²⁹ Fast alle Kommentatoren deuten »ghastly« in diesem Sinne; s. z. B. Blakemore Evans: »frightful, horrifying (night was the time when spirits walked; compare *Ham.* 3.2.388–90)« (Anm. 3, hier S. 140n11); »terrifying, deathly« (Duncan Jones 164n11, Anm. 11); »terrifying, horrible (but with a suggestion of »ghost-like«, »apparition-like« (Booth 179n11, Anm. 11). Im OED 2.a. wird zu »ghastly« weiter ausgeführt: »Influenced by ghost n. [...]. Like a spectre, or a dead body; death-like, pale, wan. Of light: Lurid. 1574/1603 etc.« Ferry verweist auf die Verbindung zu Sidney und sieht »an echo of the play on *ghastly* from *Astrophil and Stella* 96 in Shakespeare's Sonnet 27. (The word occurs elsewhere in the sequences of the five major English sonneteers only once in Drayton's, where it does not describe night's horrors.) The meaning for *ghastly* of ghostlike, spiritlike – as well as terrifying – belongs to the characteristic vocabulary given more stress by both Sidney (250) and Shakespeare than by other sonnet writers: variants of *sprite*, *shape*, *shadow*, *show*, *shade*«; Anne Ferry: *The »Inward« Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*. Chicago 1983, hier S. 250–251. In Sidneys Sonett geht es um die Gedanken, die der Nacht affin sind; es fehlt aber die Wendung wie bei Shakespeare: Trotz der Parallelen am Schluss der Sonette, haben/wollen bei Sidney die Gedanken im Gegensatz zur Nacht keine Ruhe, während sie bei Shakespeare »no quiet« finden.

werden oder überhaupt des Lebens unter dem Vorzeichen des Todes.³⁰ Die Pilgerreise des Sprechers im 27. Sonett ist auch eine Katabasis zum Schatten des Geliebten. Dabei wird der Tod nicht zuletzt durch den Ausdruck »quiet« evoziert – man denke nur an Hamlets »When he himself might his quietus make«³¹ oder an den »quietus« der Natur im 126. Sonett, der darin besteht, den »lovely boy« der Macht der Zeit auszuliefern.³² Die Negation der Todesruhe im 27. Sonett (»For thee, and for myself, no quiet find«) zeigt jedoch, dass diese Gedanken- und Lebensreise eine paradoxe Umkehrung bedeutet: Die Vorstellung der Imagination ist eine Reise in eine Schattenwelt, aber gerade diese führt zum »no quiet«, zur Erneuerung des Lebens (»Makes [...] her old face new«).

Diese Implikation des *Sommernachtstraum*-Epilogs und des 27. Sonetts – Imagination verbindet sich mit der Vorstellung des Lebens im Tod – wird deutlicher in der Diskussion über die Imagination, die im Stück selbst von Theseus und Hippolyta geführt wird. Theseus vertritt die skeptische Position gegenüber der Imagination, wonach sie vor allem Täuschungen und Chimären produziert; also das Nichts, als das sie auch Romeo zuerst erscheint. In quasi metatheatralischer Reflexion bezeichnet er das, was im Wald geschehen ist, als reine Ausgeburt der Phantasie, wie sie den Liebenden, den Wahnsinnigen und den Dichtern eignet. Der Dichter gibt zwar »to airy nothing / A local habitation and a name« (5.1.16–17), doch lässt Theseus keinen Zweifel daran, dass er das als bloße »tricks« (Z. 18) der Einbildungskraft versteht. Hippolyta pflichtet ihm nicht bei, sondern macht deutlich, dass Theseus keineswegs einen von Shakespeare autorisierten Konsens

30 S. dazu Matthias Bauer, Angelika Zirker: Sites of Death as Sites of Interaction in Donne and Shakespeare. In: Judith H. Anderson, Jennifer Vaught (Hgg.): Shakespeare and Donne: Generic Hybrids and the Cultural Imaginary. New York 2013, S. 17–37.

31 *Hamlet* (Anm. 6) 3.1.77.

32 Die letzte Zeile lautet: »And her [i.e. Nature's] quietus is to render thee«. Hier handelt es sich um die *acquittance* der Natur, die ihre Schuld bei der Zeit begleicht. Booth merkt an, dass der Anfang des 27. Sonetts eine Übersetzung von Ovids »cum lassa quiete« in den *Metamorphosen* 15.188 ist (Anm. 11, S. 178n1; vgl. Duncan-Jones, Anm. 11, hier S. 164n1): »You see how the spent nights speed on to dawn, and how the sun's bright rays succeed the darkness of the night. Nor have the heavens the same appearance when all things, wearied with toil, lie at rest at midnight and when bright Lucifer comes out on his snowy steed«; Ovid: *Metamorphosen*. Hg. und übers. von Frank Justus Miller. Cambridge, MA und London 1916, hier 15.186–190. Miller scheint hier in seiner Wortwahl von Shakespeare inspiriert. Arthur Golding, der für die Shakespearezeit maßgebliche Übersetzer, wählt »when all things weary lye« (Booth, Anm. 11, hier Appendix 2, 552.208). Die Verbindung zum 27. Sonett ist nicht ganz präzise, da bei Shakespeare nur *lassus* (müde, erschöpft) eine Rolle spielt. Ovids Adverb »quiete« bezieht sich, in »cum lassa quiete / cuncta iacent media« auf »iacent«; das Ich des Gedichts liegt aber gerade nicht ruhig im Schlaf. Der weitere Kontext der Ovid-Passage ist für das 27. Sonett im Hinblick auf die Thematik der Unsterblichkeit der Seele von Interesse (15.158–175).

über die Bilder der Vorstellung formuliert. Hippolyta, die das letzte Wort in dieser Diskussion hat, vertritt die Gegenposition: Was Theseus sagt, mag für »fancy's images« gelten, doch die Wirklichkeit selbst, wie sie in der Geschichte der Nacht aufscheint, gibt Zeugnis von einer größeren Verwandlungskraft, »and grows to something of great constancy«.³³ »The story of the night« ist also nicht flüchtig wie die bloße Einbildung, sondern konstant wie die Schau eines Urbildes. Was hier als »story« bezeichnet wird, ist das, was wir in den Worten des Epilogs als »vision« vor Augen hatten. Wir haben wirklich gesehen, was für Theseus nur Hirngespinnste sind. Oder nicht?³⁴

Wieder ist festzuhalten, wo wir im Hinblick auf unsere Fragestellung stehen. Was hoffentlich deutlicher wird: Es geht um eine Alternative ebenso zu den Bildern der Vorstellung als bloßer Chimäre und Irreführung wie zu ihrer Salvierung um den Preis des materiell Wirklichen, wo die geistigen Bilder dann reine Gedanken sind.³⁵ Shakespeare reflektiert die Frage, wie *animam non intellegere*

33 Vgl. Lengeler: »Auf die Elfenhandlung als Illustration der dichterischen Phantasie angewandt, hieße das [Theseus' Sicht auf die Phantasie als Vermögen der Illusion], daß sie rein schimärischen Charakter hätte, und, mit Theseus zu sprechen, daß sie nichts als unglaubwürdiges Feenmärchen wäre. Dagegen erhebt Hippolyta Einspruch« (Lengeler, Anm. 5, hier S. 112). Er fährt fort: »Der Irrtum des Theseus besteht gerade darin, daß er den sinnbildlichen Charakter der dichterischen Gestalten nicht erkennt und sie den Schimären des Wahnsinnigen und des Liebhabers gleichsetzt« (Ebd., S. 113). Theseus' Irrtum beruht folglich darauf, dass er für Illusionen und Täuschungen der Wahrnehmung hält, was eigentlich die Vision des Urbildes ist.

34 »Die Auseinandersetzung zwischen Theseus und Hippolyta über die Phantasie impliziert, daß die »Nachtgeschichte« der jungen Athener ein Altweibermärchen bleibt, wenn die allegorische Verweisung, von der Hippolyta spricht, vom Leser oder Zuschauer nicht nachvollzogen wird. Weiter baut Pucks Epilog zwar denen, die mit dem Spiel unzufrieden sind, eine Eselsbrücke, indem er ihnen anbietet, in dem Stück nur einen Traum zu sehen. Wer allerdings diese Brücke beschreitet, findet sich unversehens wie Bottom in einen Esel verwandelt, weil er – in Pucks Worten – geschlafen hat« (Lengeler, Anm. 5, hier S. 206 f.). Unseres Erachtens muss es sich allerdings nicht um eine allegorische Bedeutung handeln, die durch die Vorstellungsbilder etabliert wird.

35 S. hierzu Butzer: »Plotin unterscheidet zwei Vorstellungsvermögen, die der »inkorporierten« bzw. der »reinen« Seele entsprechen, wobei sich erstere an Wahrnehmungen, letztere an Gedanken erinnere« (Anm. 23, S. 94). Er verweist hier auf Plotins *Enneaden*: »Es wird übrigens nichts der Annahme im Wege stehen, daß der Akt der Wahrnehmung für das Gedächtnis ein Akt der Vorstellung sei, und daß dem davon verschiedenen Vorstellungsvermögen die Erinnerung und das Festhalten derselben zukomme; denn darin endet die sinnliche Wahrnehmung, und wenn sie auch nicht mehr ist, so bleibt doch das vorgestellte Bild«; IV.3.29; Plotin: *Enneaden*. Übers. von Otto Kiefer. Jena, Leipzig 1905, Bd. 2, hier S. 75. Plotin unterscheidet hier zwischen der Wahrnehmung und der Erinnerung, die jeweils auf einem mentalen Bild beruhen, dabei aber verschieden sind: sobald die Wahrnehmung endet (sie ist zeitlich begrenzt), geht sie in die Erinnerung über, und das mentale Bild dort ist bleibend (die Dauer der Erinnerung ist individuell verschieden). Der Unterschied zum 27. Sonett besteht dann darin, dass auch hier die Wahrneh-

absque phantasmate so verwirklicht werden kann, dass Wahrheitserkenntnis ermöglicht wird. Um ein Gedankenbild des geliebten Menschen geht es im 27. Sonett, aber nicht von ungefähr wird es als Bild einer Vorstellung präsentiert. Damit ist es weder Chimäre noch rein ideenhaft, sondern rückgebunden an den Menschen aus Fleisch und Blut, der das Wesen des Theaters ausmacht. Umgekehrt ist dieser Mensch aber als Schauspieler immer nur ein Zeichen, d. h. verständlich nur aufgrund einer Gedankenoperation; er ist in ein Vorstellungsbild zu verwandeln.

Diese Seite des Prozesses, d. h. der Konvergenz von Vorstellung und Vorstellung, Gedankenbild und Theater, hat Shakespeare am deutlichsten im berühmten ersten Chorus (bzw. Prolog) zu *Henry V* beschrieben. Auch hier ist wieder, gattungsbedingt, die apologetische Funktion deutlich; sie überlagert aber die poetologische Kernaussage nicht. Der Anlass besteht darin, dem Publikum zu erklären, dass der historische Stoff des Geschehens, Heinrichs Kriege in Frankreich und sein Sieg bei Agincourt, mit den Mitteln des Theaters nicht adäquat umzusetzen ist: »Can this cockpit hold / The vasty fields of France? Or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt?«³⁶ Die Frage ist rhetorisch, denn das ist ein Ding der Unmöglichkeit. Dementsprechend ist auch die bekannte Bühnenanweisung in *All's Well That Ends Well*, »Enter Count Rossilion, Parolles, and the whole Army« (3.5), entweder als rhetorische Figur zu verstehen oder aber als Hinweis auf das Bild, das dem Zuschauer vor dem geistigen Auge erscheinen soll, ausgelöst durch die Anschauung auf der Bühne. Im *Henry V*-Prolog wird zur Erklärung dieses Vorgangs eine Analogie aus der Mathematik verwendet: »O, pardon! since a crooked figure may / Attest in little place a million, / And let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work.« Die »crooked figure« ist die Null, mit der sich der Akteur im hölzernen O demütig identifiziert, eine gekrümmte Figur, die eigentlich gar nichts darstellt.³⁷ Zu einer großen Zahl werden diese Nullen erst durch die Eins, die vor ihnen steht.³⁸ In einem unausgesprochenen graphisch-phonetischen

mung der Ursprung des inneren Bildes ist, dass dieses Bild dann aber urbildhafte Qualität gewinnt. S. hierzu auch das Plotin-Kapitel von Murray Wright Bundy: *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*. Urbana 1928, S. 117–130.

³⁶ S. Matthias Bauer: *Playing on Translation in Shakespeare's Henry V* (Act 5, Scene 2). In: Sebastian Knosp, Alexander Onysko, Maik Goth (Hgg.): *Crossing Languages to Play with Words: Multidisciplinary Perspectives*. Berlin 2016, S. 261–281.

³⁷ Zur Deutung des »O« im Prolog zu *Henry V* s. etwa Travis D. Williams: *The Story of O: Reading Letters in the Prologue to Henry V*. In: Russ McDonald, Nicholas D. Nace, Travis D. Williams (Hgg.): *Shakespeare Up Close: Reading Early Modern Texts*. London 2012, S. 9–16.

³⁸ Ebenso wird die Eins nur zu einer großen Zahl, wenn ihr Nullen folgen; s. dazu Inge Leim-

Wortspiel, das aber zum Verständnis des Vorgangs hier vorausgesetzt werden darf, ist die Eins, der gerade senkrechte Strich vor den *crooked figures* der Nullen, auch als das Ich des Zuschauers zu denken, *I*, und dieses Ich ist in dieser Hinsicht gleichzusetzen mit dem Auge, *eye*, des Betrachters.³⁹ In diesem Ich, vor seinem inneren Auge, entsteht die Armee. Sie ist ein Vorstellungsbild, zugleich aber nicht nur ein leeres Produkt der Imagination, sondern das Ergebnis eines Vorgangs, der von den lebendigen, realen Menschen auf der Bühne ausgelöst wird.

Wir erkennen eine Wechselbeziehung: Während in *Romeo and Juliet* die Phantasie ein Nichts ist, ehe Romeo die Idee der Schönheit in der sich ihm wie eine Bühne präsentierenden Wirklichkeit erblickt, sind die Gestalten auf der Bühne ebenso nichts, solange sie nicht in innere Bilder verwandelt werden. Dies gilt übrigens nicht nur für die Schauspieler, die in die Figuren zu verwandeln sind, die sie repräsentieren, sondern für die historischen Figuren selbst; so wünscht sich der Prolog in *Henry V*, dass der König in der Rolle des Gottes Mars erscheine (»Then should the warlike Harry, like himself / Assume the port of Mars«); die Re-Präsentation auf der Bühne ist immer zugleich eine Projektion. Das Theater stellt uns Wirklichkeit vor Augen, aber es braucht dazu das Gedankenbild. Umgekehrt zielt das imaginierte Bild auf die Wahrheit ab, aber es braucht, um dies tun zu können und um keine reine Chimäre zu sein, eine Rückbindung an die Wirklichkeit, die sie als theatralische Anschauung gewinnt. Das Theater ist die Realisierung eines Gedankenbildes und kann in seiner repräsentativen Funktion nur als Gedankenbild existieren, d. h. richtig rezipiert werden; umgekehrt ist das Gedankenbild nur fassbar als Theater, d. h. im Modus konkreter Anschauung.

Wir kehren noch einmal zum 27. Sonett zurück. Die Ambiguität, die wir dort eingangs festgestellt haben, hat sich in verschiedener Form durch die anderen Textbeispiele hindurch gezogen. Ist »my soul's imaginary sight« eine reine Selbsttäuschung der Psyche oder ist es eine innere, geradezu mystische Schau der Seele? Ist der Schatten ein Abglanz der ideenhaften Substanz, der allein schon ausreicht, die Nacht in Schönheit zu verwandeln, oder ist er nur der jämmerliche Rest, mit dem sich der einsame, liebende Sprecher abfinden muss? Die Interdependenz der Medien – das Bild als innere Vorstellung und die auf der Bühne präsentierte Szene setzen einander wechselseitig voraus – liefert zwar keine Garantie für die Wahrheit des Geschauten, diese Wechselseitigkeit, das Miteinander

berg: »M. O. A. I.« *Trying to Share the Joke in Twelfth Night 2.5* (A Critical Hypothesis). In: *Connotations* 1 (1991) H. 1, S. 78–95, hier S. 87.

³⁹ Shakespeare spielt mit der Homophonie von *I* und *eye* etwa auch in *Romeo and Juliet*, und zwar in der berühmten Balkonszene; William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. Hg. von Brian Gibbons. London 1980 (The Arden Shakespeare), hier 2.2.62–106. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die Häufung des Lautes in Sonnet 27, z. B. »by night my mind«.

von außen und innen, öffentlich und privat, geschaut und gedacht, wird aber als Mittel zur Verhinderung des bloß Illusionären präsentiert.

Wir stellen im 27. Sonett fest, dass letztlich die Ambiguität des Imaginierten in der Vorstellung als Bühnenszene aufgehoben ist. Denn wenn wir in dem Sonett in bestimmter Hinsicht den Eindruck einer Autosuggestion gewinnen, so fügt sich dies in die rhetorische Gesamtkonzeption des Gedichts als adressatenbezogenes Selbstgespräch ein. Nach der bekannten Regel des Horaz, wonach nur derjenige sein Publikum zu Tränen rühren wird, der sich selbst in die entsprechende Gemütslage hineinversetzt hat (»si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi«)⁴⁰ findet hier eine Selbstaffektion des Sprechers statt.⁴¹ Wie ein Schauspieler, der durch die Vergegenwärtigung von Phantasiebildern so in seine Rolle hineinkommt, dass er die Zuschauer zu überzeugen vermag, wird der Sprecher durch die nächtliche Szene des geliebten Menschen, welche die »imaginary sight« der Seele vor seinem inneren Angesicht aufführt, so affiziert, so bewegt (ganz wörtlich »no quiet find«), dass er selbst hoffen kann, eine entsprechende Wirkung auf den Adressaten auszuüben. Die Besonderheit besteht darin, dass der Sprecher denjenigen zu überzeugen sucht, den er sich in seinem Phantasiebild vergegenwärtigt; der geliebte Mensch ist Gegenstand und Publikum zugleich, so wie der Sprecher auch zugleich Gegenstand seiner Rede ist. Klar wird dies im *final couplet* mit der überraschenden Wendung zum Imperativ: »Lo, thus ...« (»Schau, so ...«). In dieser Hinsicht spielt es eine untergeordnete Rolle, ob der Sprecher wirklich etwas geschaut hat, das die Nacht in jugendfrischen Tagesglanz verwandelt hat, oder ob das nur eingebildet war. Entscheidend ist, dass Gedankenbild und Bühnenszene aufgehen in der sprachlichen Äußerung, im rhetorischen Akt. »Gently to hear, kindly to judge, our play« ist die abschließende Bitte des Prologs in *Henry V*. Im gespielten Wort ist das Schauen immer ein Hören – und umgekehrt – und die Vorstellung des Schauspielers immer ein Geschehen auf der Bühne der Seele.

⁴⁰ Horaz: De Arte Poetica. In: Horaz: Sämtliche Werke: Lateinisch-deutsch. Hg. von Hans Färber. Darmstadt 1967, S. 230–259, hier S. 236 (2.3.102–03): »Willst du mich zu Tränen nötigen, so mußt du selbst zuvor das Leid empfinden«. S. dazu Butzer (Anm. 23), S. 82 sowie sein Kap. 1.9, S. 85–92.

⁴¹ Vgl. Butzer (Anm. 23), S. 87; s. auch Cicero, *De oratore*: »Neque fieri potest, ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invidet, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi mones illi motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur«. Cicero: De Oratore / Über den Redner. Hg. von Harald Merklin. Stuttgart 1997, hier II.45.189 (»Es ist auch gar nicht möglich, daß der Zuhörer Schmerz oder Haß, Neid oder Furcht empfindet, daß er sich zu Tränen und Mitleid bewegen läßt, wenn alle die Gefühle, zu denen der Redner den Richter bringen will, dem Redner selbst nicht eingebrannt und eingepägt erschienen«).

Rüdiger Singer

»Grief's true picture« – Enargeia als intermediales Konzept und Leitmodell für *actio* und *acting*

1 Ausgangspunkt: Intermedialität und Wiederbelebung in einer Schauspieler-Elegie von 1619

Im Jahr 1619 stimmt ein anonym englischer Funeraldichter einen intermedialen Musenanruf an:

Some skilfull limner help me; if not so,
Some sad tragedian help't express my woe.
But O he's gone, that could both best; both limn
And act my grief; and 'tis for only him
That I invoke this strange assistance to it,
And on the point invoke himself to do it;
(1–6)

Es handelt sich um den Beginn einer *Anonymous funeral elegy for Richard Burbage*.¹ Der 1567 geborene Burbage war der erste berühmte Shakespeare-Darsteller;² das Gedicht stellt den ersten mir bekannten Text der abendländischen Literatur

¹ So der Kurztitel in: Glynne Wickham, Herbert Berry, William Ingram (Hgg.): *Theatre in Europe: A Documentary History*. English Professional Theatre 1580–1660. Cambridge, New York, Port Chester u. a. 2000, S. 181–183, hier 181 f., nach dessen orthographisch modernisierter Version hier wie im Folgenden zitiert wird. Im zugrundeliegenden Manuskript, das sich in der Huntington Library (San Marino, USA) befindet (Signatur 198.99–101), lautet der Titel allerdings *A Funerall Ellegy on ye Death of the famous Actor Richard Burbedg who dyed on Saturday in Lent the 13 of March 1618* – nach heutiger Zeitrechnung ist dies das Jahr 1619. Ich hatte keine Gelegenheit, das Manuskript einzusehen und verweise auf die Transkription in Clement Mansfield Ingleby: *Shakespeare. The Man and the Book. Being a Collection of Occasional Papers On the Bard and His Writings*. Bd. 2. London 1881, S. 180–182; dort auch die Wiedergabe einer weiteren Fassung (S. 177–179) und eine Diskussion der verwickelten Überlieferungslage (S. 169–177), gekennzeichnet durch spätere, stark ausgeschmückte Fassungen, die heute noch im Internet kursieren.

² Zu Burbage siehe Edwin Nungezer: *A Dictionary of Actors* [...] before 1642. London, New Haven 1929, S. 67–79; Andrew Gurr: *The Shakespearean Stage 1574–1642*. Cambridge ³1992, S. 91; zum lange unsicheren Geburtsjahr William Ingram: *The Business of Playing. The Beginnings of the Adult Professional Theatre in Elizabethan London*. Cornell 1992, S. 102.