

Tilmann Köppe / Rüdiger Singer (Hgg.)

# Show, don't tell

Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2018

Abbildung auf dem Umschlag:  
John William Waterhouse: *A Tale from the Decameron*, 1916.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung  
für Wissenschaftsförderung.

**Fritz Thyssen Stiftung**  
für Wissenschaftsförderung

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2018  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1281-2  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

## Inhaltsverzeichnis

Tilman Köppe / Rüdiger Singer Einführung: Was heißt (hier) „anschaulich erzählen“? .....	7
Meike Rühl Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung im römischen Brief der Kaiserzeit .....	35
Christian Moser Kontingenz und Anschaulichkeit. Zur Funktion anekdotischen Erzählens in lebensgeschichtlichen Texten (Plutarch und Rousseau) .....	57
Angelika Zirker „What could he see but mightily he noted?“ Anschauung und Anschaulichkeit in William Shakespeares <i>The Rape of Lucrece</i> .....	83
Wolfgang G. Müller Philosophischer und literarischer Diskurs und das Problem der Anschaulichkeit des Erzählens. William Godwins philosophische Schrift <i>An Enquiry Concerning Political Justice</i> (1793) und sein Roman <i>Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams</i> (1794) .....	101
Dirk Uhlmann „Komm Vetter, schau hinaus!“ E.T.A. Hoffmanns visueller Imperativ .....	127
Matthias Bauer Anschaulichkeit, Sehen und dichterische Erfindung bei Dickens ....	149

J. Berenike Herrmann	
Anschaulichkeit messen. Eine quantitative Metaphernanalyse deutschsprachiger Erzählanfänge zwischen 1880 und 1926 .....	167
Henning Wrage	
Anschaulichkeit, Immersion, Authentizität. Konzeptuelle Parallelen zwischen Narratologie und Medientheorie am Beispiel des frühen und des Nachkriegs-Hörspiels .....	215
Sabine Gross	
„Another spring day in Detroit“ oder: Welche Anschaulichkeit braucht der Kriminalroman? .....	233
Anja Schonlau	
„Hat man von Gandalf etwas gesehen?“ Anschaulichkeit in der Fantasyliteratur bei J. R. R. Tolkien und Markus Heitz .....	273
Dana Bönisch	
Poetik des Partikels. Kleines und Unsichtbares im narrativen close-up der Gegenwartsliteratur .....	293
Beiträgerinnen und Beiträger .....	304

Tilman Köppe / Rüdiger Singer

## Einführung: Was heißt (hier) „anschaulich erzählen“?

„Anschaulichkeit“ gilt als eine wesentliche Qualität des Erzählens – nach diesem spezifischen Begriff allerdings wird man in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken vergebens suchen. In der gegenwärtigen Erzählforschung gehören vielmehr Dichotomien wie ‚*showing* vs. *telling*‘, ‚geringe vs. hohe Distanz‘ oder ‚dramatischer vs. narrativer Modus‘ zum Standardrepertoire. Die Kategorien werden in der Regel eher durch Beispiele illustriert als umfassend erläutert oder zur Sach- und Begriffsgeschichte in Beziehung gesetzt. Wir wollen in den folgenden Abschnitten (1) einen Einblick in die Geschichte der Theoriebildung geben, indem wir Beispiele und Definitionen für die narratologische Kategorie des *showing* mit solchen für die Kategorie der *enargeia* aus der antiken Rhetorik vergleichen; (2) den Begriff der „Anschaulichkeit“ bzw. des „anschaulichen Erzählens“ als Sammelbegriff vorschlagen und systematisch klären; (3) einige prominente Strategien anschaulichen Erzählens exemplarisch erläutern und schließlich (4) die Beiträge des Bandes vorstellen.

### 1. Historische Annäherung: von *enargeia* bis *showing* (Rüdiger Singer)

Die Narratologin Shlomith Rimmon-Kenan exemplifiziert in ihrem Standardwerk *Narrative Fiction* von 1983/2002 den Unterschied zwischen *telling* und *showing* durch folgendes Kontrastpaar:

[B1] John was angry with his wife [.]

[B2] John looked at his wife, his eyebrows pursed, his lips contracted, his fists clenched. Then he got up, banged the door and left the house.<sup>1</sup>

Zunächst fällt auf, dass [B1] nur aus einem kurzen Satz besteht, [B2] dagegen aus zwei längeren. Im ersten Text wird die psychische Verfassung einer Figur kurz und bündig benannt, im zweiten wird geschildert, wie sie sich zeigt: zunächst durch körperliche Symptome, dann durch eine kurze Abfolge

1 Shlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction*. 2. Aufl. London, New York: Routledge, 2002. S. 109.

Sein, sondern ein Werden, das dem Leser vor Augen gestellt werden soll. Es ist die Aufgabe des Lesers herauszufinden, ob den Widersprüchen, die Rousseaus Singularität ausmachen, ein einheitliches Prinzip zugrundeliegt: „Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon ame transparente aux yeux du lecteur, [...] afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit.“ (C 175) Das Prinzip selbst wird nicht offenbart, sondern nur das Geflecht der Spuren, die möglicherweise zu ihm hinführen.

Angelika Zirker

„What could he see but mightily he noted?“

### Anschauung und Anschaulichkeit in William Shakespeares *The Rape of Lucrece*

In *The Rape of Lucrece* (1594) nimmt Shakespeare den antiken Stoff von Tarquinius und Lucretia auf und transformiert ihn dahingehend, dass das Verhältnis der beiden Hauptfiguren sowie die inneren Zustände von Täter und Opfer in das Zentrum des Textes rücken.<sup>1</sup> Dieses Verhältnis wird vor allem auch zu einer Beziehung zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt: Tarquin sieht Lucrece und brennt vor Verlangen; sie schaut ihn an, erkennt aber seine Absichten nicht. Lucrece wird somit sowohl zu einem Objekt der Anschauung und ist zugleich Betrachtende<sup>2</sup>; der Fokus in der ersten Hälfte dieses *long poem* liegt dabei auf der Wahrnehmung sowie auf den daraus resultierenden inneren Vorgängen Tarquins, die durch einen Erzähler vermittelt werden.<sup>3</sup> Erst nach der Vergewaltigung, die als Peripetie zu betrachten ist, wechselt die Perspektive, und es werden die Überlegungen und Seelenkämpfe der Lucrece zentral: Sie wird zur alleinigen Betrachterin, insbesondere wenn sie den Wandteppich mit Szenen des Trojanischen Krieges studiert. Diese Anschauung ist für Lucrece mit einem Erkenntnisprozess verbunden, denn in der Betrachtung der historischen Szenen erkennt sie die Boshaftigkeit des Tarquin. Schließlich wird sie zum Ende des Gedichtes wieder zum Objekt der Anschauung, in diesem Fall durch ihren Mann und seine Begleiter, wenn

- 
- 1 Ich danke den Herausgebern und Tagungsteilnehmern für die hilfreichen Kommentare bezüglich meines Vortrags zum Thema. Mein besonderer Dank gilt Matthias Bauer für seine Diskussionsbereitschaft und Anregungen zu diesem Beitrag.
  - 2 Der Begriff der „Anschauung“ bezieht sich in diesem Beitrag konkret auf den spezifischen und hier folgereichen Vorgang des Anschauens, ausgehend von einer Figur innerhalb der erzählten Welt, gerichtet auf eine andere Figur.
  - 3 Es handelt sich in *The Rape of Lucrece* um einen heterodiegetischen Erzähler mit wechselnder Figurenfokalisierung und starker Tendenz zur Kommentierung des Erzählten. Ich danke den Herausgebern für den Hinweis, dass diese Erzählinstanz insofern überraschend ist, als Anschaulichkeit häufig gerade mit dem Fehlen einer kommentierenden Erzählinstanz in Verbindung gebracht wird (s. dazu die Einleitung zu diesem Band). Shakespeares Epyllion ist hierfür ein Gegenbeispiel.

sie sich in dramatischer Weise selbst tötet. Durchgängig werden somit innere Vorgänge der beiden Hauptfiguren anschaulich gemacht, und zwar vorwiegend diegetisch, doch immer wieder auch mimetisch: Shakespeare wählte für sein Epyllion die narrative Vermittlung durch eine Erzählerinstanz und durchwirkte es mit dialogischen (mimetischen) Passagen.<sup>4</sup>

Es soll im Folgenden darum gehen zu zeigen, wie mittels Anschauung und Anschaulichkeit das Verhältnis von Protagonistin und Antagonist in Shakespeares Epyllion narrativ ausgearbeitet wird, welche Mittel dazu eingesetzt werden, wie Anschauung und Anschaulichkeit zur Psychologisierung des antiken Stoffs durch Shakespeare beitragen und sie für eine Reflexion über die Aussagekraft des Sichtbaren genutzt werden. Damit geht der vorliegende Beitrag über die bisherige Forschung zur Anschauung in der Ekphrasis hinaus und bettet diese in eine Gesamtdeutung des Textes ein.<sup>5</sup>

## 1. Betrachter und Objekt der Betrachtung: Sehen als Begehren

Das Zitat aus dem Titel dieses Beitrags bietet einen ersten Anhaltspunkt, wie Anschauung und Anschaulichkeit im Text verhandelt bzw. ausgestaltet werden:

<sup>4</sup> Wie *Venus and Adonis* (1593/94) entstand auch *The Rape of Lucrece* in einer Zeit, während in London die Theater wegen der Pest geschlossen waren. Shakespeare wählte die Form des Epyllions, die ihm die narrative Verarbeitung des antiken Stoffs in Gedichtform (insgesamt ist es 1855 Zeilen lang) unter Einbeziehung dramatischer Elemente erlaubte.

<sup>5</sup> Zur Ekphrasis s. etwa Truax, die sich vor allem mit möglichen Vorbildern des Wandgemäldes in *The Rape of Lucrece* befasst; Elizabeth Truax, „Lucrece! What Hath Your Conceited Painter Wrought?“ *Shakespeare Criticism* 43 (1999): S. 77-85 (zuerst veröffentlicht in: *Shakespeare: Contemporary Critical Approaches*. Hg. Harry R. Garvin. Lewisburg: Bucknell University Press, 1980. S. 13-30). Fineman befasst sich mit der Ekphrasis im Sinne eines „speaking picture“; Joel Fineman, „Shakespeare’s Will: The Temporality of Rape“. *Shakespeare Criticism* 43 (1999): S. 113-40. S. 130 (Erstveröffentlichung: *Representations* 20 [1987]: S. 25-76.). In jüngerer Zeit hat Wells sich mit der ekphrastischen Passage befasst; Marion Wells, „Philomela’s Marks: Ekphrasis and Gender in Shakespeare’s Poems and Plays“. *The Oxford Handbook of Shakespeare’s Poetry*. Hg. Jonathan F. S. Post. Oxford: Oxford University Press, 2013. S. 204-24.

What could he see but mightily he noted?  
 What did he note but strongly he desired?  
 What he beheld, on that he firmly doted,  
 And in his will his wilful eye he tired.  
 With more than admiration he admired  
 Her azure veins, her alabaster skin,  
 Her coral lips, her snow-white dimpled chin. (414-20)<sup>6</sup>

Nachdem er sich in ihr Zimmer geschlichen hat, betrachtet Tarquin die schlafende Lucrece: was er sieht (*see*), wird von ihm wahrgenommen, bemerkt (*noted*), und zwar mit Wirkmächtigkeit, „mightily“. Diese Zeile weist insofern auf das Thema der Anschauung, als das Verb „note“ aufs engste mit der Beobachtung verbunden ist<sup>7</sup> und das Adverb „mightily“ in sprachspielerischer Weise mit der *energeia*, der Verlebendigung, und damit auch mit der *enargeia*, der Anschaulichkeit, in Beziehung gesetzt werden kann.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Alle Zitate folgen der Arden-Ausgabe: William Shakespeare. *The Rape of Lucrece. Shakespeare’s Poems*. Hg. Katherine Duncan-Jones/Henry R. Woudhuysen. The Arden Shakespeare. London: Thomson, 2007. S. 231-383. – Der deutschen Übersetzung von Wilhelm Jordan gelingt es leider nicht, die Komplexität des Textes auch nur annähernd wiederzugeben: „Sein Auge schwelgt in staunendem Betrachten; / Was er betrachtet, muß er heiß begehren, / Und sein Begehren läßt ihn lechzen, schmachten; / Zu lange dünkt das Schauen ihm zu währen; / Nicht nur bewundern muß er, nein, verzehren; / Dies Grübchenkinn, der Lippen Rot, die Haut, / Durch deren Schnee das Netz der Adern blaut.“ Wilhelm Jordan (Übers.). *Lucretia. Shakespeares Werke*. Hg. Wolfgang Keller. Bd. 15. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o.J.]. S. 260.

<sup>7</sup> S. *Oxford English Dictionary (OED)*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Online Edition, „note, v.<sup>2</sup>“: „II. To notice, observe, and related senses“.

<sup>8</sup> Frauke Berndt, „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien/Brigitte Weingart. Berlin: De Gruyter, 2014. S. 48-67. S. 51. – S. *OED*, „mightily, adv.“: „1. With great physical power or strength; by force of arms; with great mental, intellectual, or emotional power or force; employing or embodying superhuman or divine power; vigorously; †with great effort, vehemently (*obs.*). In later use freq. *literary* or *rhetorical*“. Lobsien/Lobsien gehen sogar so weit zu behaupten, dass „die systematische Differenz der rhetorischen Begriff *energeia* und *enargeia* in den Dichtungen zwischen Shakespeare und Pope kaum eine Rolle zu spielen [scheint]“; Verena Olejniczak Lobsien/Eckhard Lobsien, „Poetische Anschaulichkeit in der englischen Literatur zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert“. *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur: Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Hg. Gyburg Radke-Uhlmann/Arbogast Schmitt. Berlin: De Gruyter, 2011. S. 343-85. S. 343.

Shakespeare macht in dieser Strophe auch deutlich, dass die Wirkmächtigkeit des Gesehenen für Tarquin gleichbedeutend ist mit dem Begehren. Der Zusammenhang von Anschauung und Begehren wird narrativ anhand eines Dreischritts vermittelt, *see – note – desire*, der sich über zwei Zeilen hinweg vollzieht; in der dritten Zeile erfolgt eine Zusammenfassung, die aufgrund der Anapher zunächst wie die Komplettierung des Dreischritts erscheint, der an diesem Punkt jedoch bereits abgeschlossen ist: „What he beheld, on that he firmly doted“.<sup>9</sup> Die rhetorische Gestaltung suggeriert eine unweigerliche Abfolge, die durch „but“ bzw. die Phrase „What ... but“ sowie die *gradatio* von „see ... noted“ und „note ... desired“ hergestellt wird.<sup>10</sup> Damit wird aus dem Prozess des Sehens ein Plot von *sehen – wahrnehmen/ anschauen – begehren*.

Der Leser beobachtet hier also einen schauenden Tarquin sowie einen analysierenden Erzähler, der Tarquin *durchschaut*, und schaut mittels des Erzählers mit den Augen Tarquins auf Lucrece. Damit wird er zum Zeugen Tarquins innerer Regungen. Zudem ist hier eine Struktur eingebettet, die sich häufiger in *The Rape of Lucrece* findet. Die Zeile „What could he see but mightily he noted“ kann als *apo koinou* gelesen werden: What could he see but might[...] / but mightily he noted (was konnte er sehen außer Macht / außer was er wirkmächtig wahrnahm).<sup>11</sup> Diese Lesart verstärkt die differenzierte Perspektivierung, die in den Zeilen vorgenommen wird: Tarquin kann nichts anschauen, ohne dass er davon affiziert wird; und er kann nicht Lucrece anschauen, ohne die Macht („might“) zu verspüren, die von ihrer

9 S. *OED*, „behold, v.“: „I. To hold by, keep, observe, regard, look. †1. a. *trans.* To hold by, keep hold of, retain. *Obs.*; [...] 7. *trans. a.* To hold or keep in view, to watch; to regard or contemplate with the eyes; to look upon, look at (*implying active voluntary exercise of the faculty of vision*). b. To receive the impression of (anything) through the eyes, to see: the ordinary current sense“.

10 Eine Parallelstelle dieser Phrase findet sich in SON 57: „Being your slave, what should I do but tend / Upon the hours and times of your desire?“ Die Sonette werden nach der Arden-Ausgabe zitiert; William Shakespeare. *The Sonnets*. Hg. Katherine Duncan Jones. The Arden Shakespeare. London: Thomson, 2003 [1997].

11 Vgl. „As one of which doth Tarquin lie revolving / The sundry dangers of his will's obtaining“ (127-28) kann folgendermaßen segmentiert werden: „As one of which doth Tarquin lie revolving // revolving / The sundry dangers of his will[...] // will's obtaining“. S. dazu Angelika Zirker. *Stages of the Soul in Early Modern Poetry. William Shakespeare and John Donne*. Manchester: Manchester University Press, [erscheint 2018].

Schönheit und Tugend ausgeht.<sup>12</sup> Damit wird in den Fragen zu Beginn der Strophe – „What could he see but mightily he noted? / What could he note but strongly he desired?“ – aber auch eine Psychologisierung des Begehrens erkennbar, die für dieses Epyllion charakteristisch ist und zugleich den der Geschichte inhärenten Fatalismus ausdrückt: Tarquin kann gar nicht anders, als Lucrece zu begehren, und hat damit keine andere Möglichkeit, als so zu handeln, wie er es schließlich tut.

Dass dieses Handeln vom Erzähler bei allem Verständnis, das er hier durch seine rhetorischen Fragen für Tarquins Reaktion des „doting“ ausdrücken mag, zugleich mit Distanz betrachtet und geschildert wird, kommt in dem quasi-Oxymoron „firmly doted“ zum Ausdruck: *firmness* ist üblicherweise eine Tugend, die Tarquin in seinem *doting* aber nun gerade nicht besitzt.<sup>13</sup> Vielmehr ist sein ganzes Selbst, wie auch sein Auge, von seinem irrationalen Eigenwillen gesteuert.<sup>14</sup>

In der doppelten *figura etymologica* – „his will his wilful eye“ und „more than admiration he admired“ – wird wieder das Sehen hervorgehoben, etwa in „admiration“ und dessen lateinischem Etymon „mirari“.<sup>15</sup> Was tatsächlich zu sehen ist, wird in der erzählerischen Vermittlung hinausgezögert: Erst zum Ende der Strophe wird der Leser zum Mitbetrachter und ‚sieht‘ Lucrece, die mit blauen Venen, transparenter Haut und roten Lippen ganz im Sinne des petrarkistischen Schönheitskatalogs beschrieben ist. Bereits in dem kurzen Ausschnitt von einer Strophe wird somit deutlich, wie das Sehen in der Erzählung narrativ vermittelt und in eine Schilderung innerer Vorgänge

12 Vgl. 53-65, wo die Schönheit und Tugend im Gesicht der Lucrece bzw. der „Kampf“ zwischen beiden beschrieben wird; s. Anm.17.

13 S. *OED* „dote, v.“: „3. To be infatuatedly fond of; to bestow excessive love or fondness on or upon; to be foolishly in love. Const. + *of* (*obs. rare*), *upon*, *on*.“ Während das Verb auch in den Sonetten (s. etwa 131, 141, 148) verwendet wird, ist seine Häufigkeit in *A Midsummer Night's Dream* auffällig; insbesondere in der Komödie, in der mit dem Sehen und der Manipulation der Augen gespielt wird, findet es insgesamt zehn Mal Erwähnung. S. dazu auch Kermode: „The eye is the procurer of doting desire, and ‚eye‘ is another important word in *A Midsummer Night's Dream* [ebenso wie ‚dote‘ und ‚dotes‘]“; Frank Kermode. *Shakespeare's Language*. London: Penguin, 2000. S. 59.

14 Zur ausführlichen Beschreibung dieser irrationalen Seelenkräfte und der Psychomachie, die sich in Tarquins Innerem abspielt, s. Zirker. *Stages of the Soul* (wie Anm. 11).

15 Vgl. dazu Manfred Beyer. *Das Staunen in Shakespeares Dramen: Ursachen, Darstellungsweisen und Wirkungsintentionen*. Köln: Böhlau, 1987.

überführt wird und wie bei Tarquin das Sehen unmittelbar mit dem Begehren verbunden ist.

## 2. Schauen und Sehen: Innerer Ausdruck und äußerer Schein

Tarquin sieht Lucrece zum ersten Mal, wenn er sie in Collatium aufsucht, nachdem er von ihrer Schönheit und Tugend gehört hat und deshalb die besetzte Stadt Ardea verlässt, deren Name als Vorausdeutung auf seine brennende Begierde betrachtet werden kann.<sup>16</sup> In der ersten Begegnung wird zunächst der ‚Kampf‘ zwischen Schönheit und Tugend im Gesicht der Lucrece beschrieben<sup>17</sup>:

This silent war of lilies and of roses  
Which TARQUIN viewed in her fair face's field  
In their pure ranks his traitor eye encloses; (71-73)

Tarquin betrachtet Lucrece, und die narrative Vermittlung hebt unmittelbar hervor, dass er dabei keine guten Absichten hegt: Tarquin wird erst als Verräter („traitor“) bezeichnet, der Lucrece wie ein Feld anblickt und sich von ihr gefangen nehmen lässt.<sup>18</sup> Darin besteht sein eigentlicher Verrat, denn die Beschreibung des Kampfes zwischen Schönheit und Tugend, „lilies“ und

16 Vgl. Latein *ardeo* and *ardens*; Coopers *Thesaurus* (1578) führt als Beispiel für „ardeo“ an: „Ardere in virgine. Ouid. To be ravished with loue of.“ Thomas Cooper. *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*. 1565. Menston: The Scholar Press, 1969.

17 S. auch 50-70: „When in Collatium this false lord arrived, / Well was he welcomed by the Roman dame, / Within whose face beauty and virtue strived / Which of them both should underprop her fame. / When virtue bragged, beauty would blush for shame; / When beauty boasted blushes, in despite / Virtue would stain that o'er with silver white. // But beauty, in that white intuled / From Venus' doves, doth challenge that fair field. Then virtue claims from beauty beauty's red, / Which virtue gave the golden age to gild / Their silver cheeks, and called it then their shield; / Teaching them thus to use it in the fight, / When shame assailed, the red should fence the white. // This heraldry in Lucrece' face was seen, / Argued by beauty's red and virtue's white. / Of either's colour was the other queen, / Proving from world's minority their right. / Yet their ambition makes them still to fight / The sov'reignty of either being so great / That oft they interchange each other's seat.“

18 S. *OED*, „field, n.“ 6.

„roses“, zeigt, dass der Triumph einer solchen „Gefangennahme“ ja gerade nicht das Ziel ist. Tarquins „Eroberung“ besteht also hier in seiner (nicht intendierten) Gefangennahme; die Vergewaltigung wird später metaphorisch als die militärische Einnahme und Belagerung einer Stadt beschrieben.<sup>19</sup>

Gleichzeitig nimmt Lucrece aber auch Tarquin wahr:

This earthly saint, adored by this devil,  
Little suspecteth the false worshipper;  
„For unstained thoughts do seldom dream on evil“;  
„Birds never limed no secret bushes fear.“  
So guiltless she securely gives good cheer  
And reverent welcome to her princely guest,  
Whose inward ill no outward harm expressed. (85-91)

Der Antagonismus der beiden Charaktere wird vom Erzähler in der Gegenüberstellung von „earthly saint“ und „devil“ deutlich gemacht. Gleichzeitig wird Lucreces Unschuld hervorgehoben: Lucrece ist so unverdorben, dass sie sich Schlechtes oder Bösartigkeit in anderen Menschen gar nicht vorstellen kann.<sup>20</sup> Das Adverb „securely“ drückt dabei aber auch eine gewisse Unerfahrenheit aus: es kann sowohl „without care or misgiving“<sup>21</sup> bedeuten als auch „in safety“.<sup>22</sup> Die Ambiguität deutet darauf hin, dass sie sich gerade nicht in Sicherheit befindet, wenn sie sich Tarquin gegenüber ohne Sorge oder Bedenken verhält.

Doch dies sind nur Vorausdeutungen des Erzählers, die schließlich in der letzten Zeile der Strophe kulminieren und wieder auf die Anschauung bezogen sind. Tarquin wird beschrieben als jemand, „whose inward ill no outward harm expressed.“ Der Satz ist ambig insofern als sein Subjekt nicht eindeutig zu identifizieren ist: Ist es „inward ill“ oder „outward harm“? Im ersten Fall könnte eine Paraphrase des Satzes lauten: *His inward ill expressed no outward harm*<sup>23</sup>,

19 Vgl. 435-41.

20 Die beiden sprichwörtlichen Aussagen in Zeilen 87 und 88 waren bereits in der Quarto-Ausgabe (s. Arden 245n) als Zitat markiert.

21 S. *OED*, „securely, adv.“: „1. In a manner free from anxiety or apprehension; carelessly; confidently; without care or misgiving. In early use also: †in ignorant or complacent carelessness. Obs.“; vgl. dazu die Anmerkung in der Oxford Ausgabe (S. 248. Anm. 89).

22 Vgl. *OED*, „securely, adv.“ 2.

23 Das Wort „harm“ ist selbst ambig, weil es sich sowohl auf körperliches Übel beziehen kann (s. *OED*, „harm, n.“: „1.a. Evil (physical or otherwise) as done to

d. h. seine üble innere Verfassung zeigte sich nicht in seinem äußeren Erscheinungsbild. Im zweiten Fall lautet sie: *No outward harm expressed his inward ill*, also kein äußeres Übel (kein äußerer Schmerz) drückt seine üble innere Verfassung aus.<sup>24</sup> Weil das Verb nicht negiert wird, sondern das Objekt bzw. das Subjekt (je nach Auflösung der Ambiguität), wird das Verb positiv – was bedeutet, dass tatsächlich etwas ausgedrückt wird: Das innere Übel zeigt sich in „no outward harm“, täuscht also, womit „no outward harm“ gerade das innere Übel bekundet. In dem, was nicht sichtbar ist, wird somit etwas anschaulich gemacht: die Negativität der Figur Tarquins, die Täuschung wird also gerade dadurch anschaulich, dass sie in seinem Gesicht nicht sichtbar ist. Im Umkehrschluss ist dann das äußere Übel Ausdruck der inneren Güte, nämlich im zweiten Teil des Epyllions, nachdem Lucrece vergewaltigt wurde. Es findet also eine Verbindung von Äußerem und Innerem statt, aber eben gerade nicht auf Grundlage ihrer Identität: Vielmehr stehen Inneres und Äußeres in einem Widerspruch zueinander, und die Beschreibung Tarquins resultiert somit in einer verkehrten bzw. invertierten Indexikalität.<sup>25</sup> An dieser Stelle hat diese doppelte Umkehrung allerdings noch nicht stattgefunden, sondern es ist nur Tarquin, dessen inneres Übel negativ durch „no outward harm“ ausgedrückt wird.<sup>26</sup> Bei Lucrece findet sich hier noch die Übereinstimmung von Innen und Außen in der Weise, dass ihr Gesicht ihre Unschuld und Tugendhaftigkeit zeigt.

---

or suffered by some person or thing; hurt, injury, damage, mischief. Often in the set phrase „to do more harm than good“ wie auch auf einen inneren Zustand („†2. Grief, sorrow, pain, trouble, distress, affliction“).

- 24 Laurentius stellt hinsichtlich der „alterations in man“ fest, dass diese häufig ausschließlich in der Seele wahrgenommen werden können, während der Körper davon unbehelligt bleibt: „alterations in man [...] [are] seene oftentimes in the soule alone, the bodie standing sound and without blemish: as when a man by his malicious will becomming an apostate and reuolt, defaceth the ingraven forme of the Deitie, and commeth by the filth of sinne to defile the holy temple of God, when through an vnruely appetite, he suffereth himself to be carried in such headlong wise after his passions“; Andreas M. Laurentius. *A Discourse of the Preservation of the Sight: of Melancholike diseases; or Rheumes, and of Old age*. Übers. Richard Surphlet. London 1599. Bd. 2.2, S. 81.
- 25 Der Parallelismus deutet auf die Falschheit des Inneren wie des Äußeren hin; die Syntax spiegelt hier also seinen Charakter wider.
- 26 Bereits zuvor wird sein Charakter vom Erzähler als „world of harms“ (28) beschrieben.

Dieser Zusammenhang von „outward harm“ und „inward ill“ wird nur auf Leserebene aufgrund der narrativen Vermittlung veranschaulicht und erkannt<sup>27</sup>; Lucrece hingegen erschließt „no meaning from [the] parling looks [of his eyes]“ (100). Auch hier wird nicht das Verb negiert, sondern das Nomen; jedoch macht dies in diesem Fall keinen Unterschied: Lucrece erkennt „keine Bedeutung“, d. h. Bedeutungslosigkeit, in seinem Gesicht, wo sie eigentlich hätte „no harm“ erkennen müssen. Dies ändert sich erst in der zweiten Hälfte des Epyllions.

### 3. Lucrece als Betrachterin: Erkenntnis durch Ekphrasis<sup>28</sup>

Während bei Tarquin das Anschauen ins Begehren mündet, ist bei Lucrece die Betrachtung ein Erkenntnisprozess. Insbesondere nach der Vergewaltigung durch Tarquin wird sie zur Betrachterin, wenn sie durch die Anschauung der Szenen aus dem trojanischen Krieg erkennt, dass sie aus ihrer vorigen Wahrnehmung des Tarquin die falschen Schlüsse gezogen hat.

Lucrece erkennt Tarquins Charakter, auch rückwirkend im Hinblick auf ihre erste Begegnung, erst durch eine Ekphrasis. Lucrece schreibt einen Brief an ihren Mann, in dem sie ihn bittet zu ihr zu kommen. Während sie auf ihn wartet, erinnert sie sich an ein Gemälde, „a piece / Of skilful painting made for Priam's Troy“ (1366-67):

---

To this well-painted piece is Lucrece come,  
To find a face where all distress is stelled.  
Many she sees where cares have carved some,  
But none where all distress and dolour dwelled  
Till she despairing Hecuba beheld,

- 27 Die Verbindung zwischen innen und außen wird in besonderer Weise in der folgenden Strophe zum Ausdruck gebracht: „For that he coloured with his high estate.“ Die Anmerkung zu dieser Zeile bezieht „For that“ auf „inward ill“ (s. *The Rape of Lucrece. The Poems*. Hg. F. T. Prince. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1960. S. 72. Anm. 92; sowie die aktuelle Arden-Ausgabe [wie Anm. 6]. S. 246. Anm. 92); die Referenz ist jedoch ambig, denn es kann sich auch auf „outward harm“ beziehen.
- 28 Die Gattung des Epyllions steht in enger Verbindung mit der Ekphrasis; s. K. J. Gutzwiller. „Epyllion“. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Hg. Roland Greene/Stephen Cushman. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012. S. 454.

Staring on Priam's wounds with her old eyes,  
Which bleeding under Pyrrhus' proud foot lies.

In her the painter had anatomized  
Time's ruin, beauty's wrack and grim care's reign.  
[...]

On this sad shadow Lucrece spends her eyes,  
And shapes her sorrow to the beldam's woes,  
[...] (1443-58)

Die Ekphrasis ist für Lucrece eng mit der Erkenntnis ihres eigenen Schicksals verbunden, und zwar sowohl im Sinne einer Identifikation mit Hecuba wie auch in der Tarquins mit verschiedenen Charakteren aus dem Trojanischen Krieg. Dass es sich ausgerechnet um die Darstellung Trojas handelt, kann man als Anspielung auf jenen Passus in Vergils *Aeneis* lesen, in dem Aeneas in Karthago ein Wandgemälde des Trojanischen Krieges entdeckt<sup>29</sup>: „Die Begegnung mit dem Bild [...] ist als emotionales Wiederfinden seiner eigenen Geschichte gestaltet“.<sup>30</sup> Lucrece hingegen findet die eigene Geschichte in der Darstellung einer anderen Figur, nämlich Hecubas, in deren Gesicht all ihr Unglück und Leid dargestellt ist.<sup>31</sup> Darauf folgt Lucreces Interaktion mit den Figuren im Bild: „She lends them words, and she their looks doth borrow“ (1498). Die Austauschbeziehung, die sich hier andeutet, ist eng verbunden mit einer Übersetzung: Die Ekphrasis der Lucrece wird zu einer Übertragung des Gesehenen in Gehörtes, und das Gemälde wird zu einem „speaking picture“<sup>32</sup>, das ihr eine Geschichte erzählt, die sie mit ihrem eige-

29 Es handelt sich um Buch I, V. 456-58; vgl. Haiko Wandhoff. „Ekphrasis in der Literatur des Mittelalters“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien/Brigitte Weingart. Berlin: De Gruyter, 2014. S. 287-303. S. 293.

30 Wandhoff. Ekphrasis (wie Anm. 29). S. 293. S. auch Plett: „Demnach wird die Mimesis der piktoralen Darstellung durch zweierlei Techniken vergegenwärtigt: einmal durch die Insertion einer Dublette des Betrachters im Bild und zum anderen durch das Interagieren der im Bild repräsentierten Figuren“; Heinrich F. Plett. „EVIDENTIA: Zur Rhetorik der Präsenz in den artes der Frühen Neuzeit“. *Norm und Poesie: Zur expliziten und impliziten Poetik in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter, 2013. S. 255-73. S. 269.

31 Vgl. „all distress is stelled“ in der Arden-Ausgabe (wie Anm. 6). *The Rape of Lucrece*. S. 352. Anm. 1444.

32 Vgl. Sidney, der dafür plädiert, dass ein Gedicht wie ein sprechendes Gemälde ist, und ein Gemälde soll ein sprechendes Gedicht sein; s. Sir Philip Sidney. *An*

nen Leben in Verbindung bringt. Wenn sie etwa Paris erblickt, macht sie ihn für die Vernachlässigung seiner öffentlichen Pflichten zugunsten seiner Lust verantwortlich: „Why should the private pleasure of some one / Become the public plague of many moe?“ (1478-79).<sup>33</sup> Damit stellt sie auch eine Verbindung zu Tarquin her, der seinem Begehren folgte und daher des Regierens nicht mächtig ist, denn er kann sich selbst nicht regieren.<sup>34</sup> Ihre Wut, die sie Paris gegenüber im Bild ausdrückt, zielt letztlich auf Tarquin, und er wird gemeinsam mit dem Leser angesprochen, wenn sie eine der folgenden Strophen mit dem Imperativ „Lo“ beginnt:

„Lo, here weeps HECUBA, here PRIAM dies,  
Here manly HECTOR faints, here TROILUS swoonds,  
[...]  
And one man's lust these many lines confounds.  
Had doting PRIAM checked his son's desire,  
Troy had been bright with fame, and not with fire.“ (1485-91)

Der Angesprochene soll das Bild betrachten und gleichzeitig jenes Bild wahrnehmen, das Lucrece sprachlich gestaltet und in dem Leid und Tod dominieren. Die zentrale Stelle hier ist Zeile 1489: es war die Lust eines einzigen Mannes, die Verderben über ein ganzes Volk gebracht hat.<sup>35</sup>

*Apology for Poetry*. Hg. Geoffrey Shephard. 3. rev. Ausgabe. Hg. R. W. Maslen. Manchester: Manchester University Press, 2002. S. 90. Vgl. auch Simonides von Keos: „Poema loquens pictura est, pictura tacitum poema debet esse“; zitiert nach Joachim Jacob. „Ut pictura poesis“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. 12 Bde. Tübingen: Niemeyer, 2009. Bd. 9, S. 997-1006. Zum Simonides-Diktum s. insb. Gabriele K. Sprigath. „Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei“. *Poetica* 36 (2004): S. 243-80. – In Lucreces Ekphrasis findet sich eine Umkehrung dessen, was auf der Theaterbühne passiert: Dort wird das, was man hört, auf die innere Bühne übersetzt und überträgt sich in Bilder. Das vermutlich berühmteste Beispiel dafür findet sich im Prolog zum Historiendrama *Henry V*.

33 Laut Bromley führt die Darstellung Trojas dazu, dass sie sich selbst in einem historischen Kontext wahrnimmt: „Lucrece realizes that private sin does, in reality, become public plague. She sees that her position is not only private or personal but public and political“; Laura G. Bromley. „Lucrece's Re-Creation“. *Shakespearean Criticism* 43 (1999): S. 85-92 S. 89. (Erstveröffentlichung: *Shakespeare Quarterly* 34.2 [Summer 1983]: S. 200-11).

34 Vgl. 1481.

35 Gleichzeitig wird hier auch eine Parallele zwischen Priamus und Tarquin hergestellt, wenn das Wort „doting“ wiederholt wird, das zu Beginn des Textes mit

Lucrece erkennt jedoch im weiteren Verlauf einen Charakter, der Tarquin noch mehr ähnelt als Paris: Sinon. In seinem Gesicht entdeckt sie widersprüchliche Züge: „His face, though full of cares, yet showed content“ (S. 1503):

In him the painter laboured with his skill  
To hide deceit, and give the harmless show  
An humble gait, calm looks, eyes wailing still,  
A brow unbent that seemed to welcome woe,  
Cheeks neither red nor pale, but mingled so  
That blushing red no guilty instance gave,  
Nor ashy pale the fear that false hearts have. (1506-12)

Sinon verbirgt seine Täuschung hinter einer „harmless show“, d.h. er spielt eine Rolle ähnlich der des Tarquin, „his inward ill no outward harm expressed.“ Er kann seine Gefühle und sein Aussehen in hohem Maße verstellen und kontrollieren. Die Beschreibung seines Gesichts – „blushing red [...] ashy pale“ – ruft die Erinnerung an das Gesicht der Lucrece zu Anfang des Textes hervor, an den Kampf zwischen rot und weiß, Schönheit und Keuschheit. Sinons Gesicht ist im Gegensatz dazu weder „rot“ noch „bläß“; bei ihm vermischen sich die Farben dergestalt, dass nichts mehr zu erkennen ist, weder Schuld noch Angst. Schein und Sein stehen in einem Widerstreit zueinander, und seine Verstellung („show“ 1514) wird schließlich im Fall Trojas enden.

Diese Darstellung und Anschauung des Sinon resultiert in der Anagnorisis der Lucrece:

This picture she advisedly perused,  
And chid the painter for his wondrous skill,  
Saying some shape in Sinon's was abused:  
So fair a form lodged not a mind so ill.  
And still on him she gazed, and gazing still,  
Such signs of truth in his plain face she spied,  
That she concludes the picture was belied.

Bezug auf Tarquin verwendet wurde (s. „doting Tarquin“ 151 und „he dotes on what he looks, 'gainst law or duty“ 497) und nun die Schwäche Priams hervorhebt, allerdings vermutlich eher in der folgenden Bedeutung laut *OED*: „2. Now esp. To be weak-minded from old age; to have the intellect impaired by reason of age.“

„It cannot be,“ quoth she, „that so much guile“ –  
She would have said „can lurk in such a look.“  
But Tarquin's shape came in her mind the while,  
And from her tongue „can lurk“ from „cannot“ took. (1527-37)

Lucrece betrachtet das Bild und denkt über Sinon und seine Darstellung durch den Maler nach, wodurch sie sich an ihre erste Begegnung mit Tarquin erinnert. Während sie zunächst noch denkt, dass es eine Korrespondenz zwischen äußerem Erscheinen und inneren Zuständen geben muss – „So fair a form lodged not a mind so ill“ – gelangt sie nun zur Erkenntnis, dass gerade ein solches Gesicht auf eine schlechte und boshafte Charakterdisposition hindeuten muss. Es handelt sich also um eine Wechselwirkung: Das Bild klärt sie über die Wirklichkeit auf, und aufgrund ihrer Wirklichkeitserfahrung kann sie das Bild richtig verstehen. Wieder folgt der Leser hier der Betrachtung des Erzählers, der die inneren Gedankengänge der Lucrece in ihren einzelnen Schritten nachverfolgt: Zunächst denkt sie, die bildliche Darstellung sei falsch bzw. verfälsche die wahren und tatsächlichen Begebenheiten, aber schließlich gelangt sie zu einer anderen Erkenntnis und revidiert ihre Aussage; sie erkennt folglich auch die Ähnlichkeit des Tarquin mit Sinon gerade in der invertierten Indexikalität<sup>36</sup>:

„For even as subtle SINON here is painted,  
So sober-sad, so weary and so mild,  
As if with grief or travail he had fainted,  
To me came TARQUIN armed to beguild  
With outward honesty, but yet defiled  
With inward vice. As PRIAM him did cherish,  
So did I TARQUIN, so my TROY did perish.“ (1541-47)

Sie identifiziert das Verhalten des Sinon, das hier als „subtle“, d.h. täuschend<sup>37</sup>, bezeichnet wird, mit dem des Tarquin und erkennt somit die Ähnlichkeit der beiden<sup>38</sup>: „outward honesty“ bedeutet „inward vice“, d.h. „no

36 Ein weiteres Beispiel für ihre Ähnlichkeit ist die Zusammensetzung aus widersprüchlichen bzw. einander widerstrebenden Komponenten: „For Sinon in his fire doth quake with cold, / And in that cold hot-burning fire doth dwell. / These contraries such unity do hold“ (1556-58).

37 S. Arden-Ausgabe (wie Anm. 6). S. 359. Anm.

38 Die Anagnorisis besteht im Folgenden: „she now acknowledges that a fair exterior does not guarantee a fair character“ (Heather Dubrow, *Captive Victors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets*. Ithaca, NY: Cornell University

outward harm“ drückt „inward ill“ aus. Und so wie Sinon Troja zerstörte, wurde Lucrece von Tarquin ‚zerstört‘. Aufgrund dieser Erkenntnis vergleicht sie ihr Schicksal auch nicht länger mit dem der Hecuba, sondern mit dem Trojas, womit sie an die Beschreibung der Vergewaltigung als Einnahme einer befestigten Stadt anknüpft.<sup>39</sup> Was sie in der bildlichen Darstellung des Trojanischen Krieges sieht, führt zu ihrer Erkenntnis des eigenen Schicksals, das in ihrem Selbstmord endet.

#### 4. Anschauung und Anschaulichkeit: Der Suizid der Lucrece

Lucreces Suizid beendet ihr Schicksal; in ihrem Selbstmord wird sie erneut zu einem Objekt der Anschauung. Sie ist in schwarz gekleidet – „clad in mourning black“ (1585), wenn ihr Mann nach Hause kommt und sie anschaut:

Which when her sad-*beholding* husband *saw*,  
Amazedly in her sad face he *stares*:  
Her *eyes*, though sod in tears, looked red and raw,  
Her lively colour killed with deadly cares.  
He hath no power to ask her how she fares.

Press, 1987. S. 109). Der Kontrast zwischen äußerer Erscheinung und innerer Tugend findet sich bei Shakespeare auch andernorts, etwa im „fair is foul and foul is fair“ in *Macbeth* (s. auch Dubrow, *Captive Victors* 99) sowie in der Kästchenszene im *Merchant of Venice* (eine ausführliche Interpretation dazu findet sich in Inge Leimberg, „*What May Words Say...?*“ *A Reading of The Merchant of Venice*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2011. S. 119-42). S. auch Zirker zum Kontext der Silenusfigur und der Frage nach äußerer und innerer Entsprechung; Angelika Zirker, „Physiognomy and the Reading of Character in *Our Mutual Friend*“. *Partial Answers* 9.2 (2011): S. 379-90. – Lucrece weiß, dass es sich bei Sinon um einen boshaften Charakter handelt, weil sie die Geschichte von Troja kennt.

39 Vgl. „Her house is sack'd, her quiet interrupted, / Her mansion battered by the enemy, / Her sacred temple spotted, spoiled, corrupted“ (1170-72). S. dazu Montgomery: „Lucrece is here speaking of her own soul and arguing herself into a determination on suicide, yet the personification directly recalls Shakespeare's comment on Tarquin's soul (715-27) and the destructive invasion of Troy“; Robert L. Montgomery Jr. „Shakespeare's Gaudy: the Method of *The Rape of Lucrece*“. *Studies in Honor of DeWitt T. Starnes*. Hg. Thomas P. Harrison/Archibald A. Hill/Ernest C. Mossner/James Sledd. Austin: The University of Texas, 1967. S. 25-36. S. 33.

Both stood like old acquaintance in a trance,  
Met far from home, wond'ring each other's chance. (1590-96; m. Herv.)

Die Beschreibung ihrer Begegnung ähnelt einer Bühnenanweisung: Lucrece und Collatine stehen einander gegenüber wie in einem Tableau; gleichzeitig spiegeln sie einander: er ist „sad-beholding“ und starrt „amazedly“.<sup>40</sup> Beide sind sprachlos, „in a trance“<sup>41</sup>. Gleichzeitig werden das Sehen, die Betrachtung, die Anschauung durch die Verben „behold“, „saw“, „stare“ sowie den Verweis auf die Augen hervorgehoben.

Schließlich fasst Collatine sich so weit, dass er Lucrece ansprechen kann, und bittet sie „[u]nmask this moody heaviness“ (1602)<sup>42</sup>, womit die Bühnenmetapher, die der Szene zugrunde liegt, von ihm aufgegriffen wird. Lucrece teilt ihm ihr Schicksal mit, und zwar als Totenlied, „the sad dirge of her certain ending“ (1612).<sup>43</sup> Während Lucrece unmittelbar nach der Vergewaltigung – und vor ihrem Entschluss, sich zu töten – fürchtete, dass andere über sie erzählen und aus ihrem Schicksal eine Geschichte machen würden, führt sie nun selbst ihr Totenlied auf und schreibt somit ihre eigene Erzählung, in der sie vor allem den Kontrast zwischen ihrem geschändeten Körper

40 Das Kompositum „sad-beholding“ ist ambig. Die Herausgeber der Arden-Ausgabe haben den Bindestrich hinzugefügt, was die Ambiguität etwas reduziert; als Bedeutungserklärung geben sie: „serious- or grave-looking“ (S. 363. Anm. 1590). Doch bezieht sich das Kompositum auch auf seine Wahrnehmung und Anschauung von Traurigkeit, die sich dann auf seine eigene Stimmung überträgt.

41 Der Zustand der Trance bezeichnet auch das zwischenzeitliche Befinden von Lucrece, das sich nun auf Collatine überträgt: „An intermediate state between sleeping and waking; half-conscious or half-awake condition; a stunned or dazed state“ (s. *OED*, „trance, n.“ 3.a.). S. auch †1.: „A state of extreme apprehension or dread; a state of doubt or suspense. *Obs.*“

42 S. *OED*, „unmask, v.“: „2.a. *fig.* To divest of a specious appearance or show; to disclose the true character of; to bring into the light; to make plain or obvious“. Der Passus aus Shakespeares *The Rape of Lucrece* ist der Erstverweis im *OED* für diesen figurativen Gebrauch; vgl. Arden-Ausgabe (wie Anm. 6). S. 364. Anm. 1602.

43 S. *OED*, „dirge, n.“: „2. *transf.* A song sung at the burial of, or in commemoration of, the dead; a song of mourning or lament. Also *fig.*“; das *OED* führt erneut die Passage aus Shakespeares Text als Beleg auf. Trauergesänge wurden während der englischen Frühneuzeit häufig in Dramen integriert; s. dazu J. A. Cuddon. *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Third Edition. Harmondsworth: Penguin, 1992. S. 249.

(„gross blood“) und ihrer reinen Seele hervorhebt: „immaculate and spotless is my mind“ (1656).

Lucrece appelliert an ihren Ehemann und seine Gefährten, sie zu rächen („venge this wrong of mine“ 1691). Ihre innere Debatte, die sie nach der Vergewaltigung zu führen begann, wird nun von ihr nach außen getragen; im Brief an Collatine schrieb sie: „How Tarquin must be used, read it in me“ (1195). Sie selbst wird zum Text, der gelesen werden soll. Sie macht genau diesen ‚Gebrauch‘ Tarquins anschaulich, wenn sie den Täter benennen soll:

Here, with a sigh as if her heart would break,  
She throws forth TARQUIN's name: ‚He, he, she says,  
But more than ‚he‘ her poor tongue could not speak;  
Till, after many accents and delays,  
Untimely breathings, sick and short assays,  
She utters this: ‚He, he, fair lords, ‚tis he  
That guides this hand to give this wound to me.‘ (1716-22)

Der Name ist unaussprechlich für sie; doch bewirkt die genaue Beschreibung der Handlung und ihres Versuchs, den Namen zu artikulieren, „many accents and delays“, ihr Atmen, eine Veranschaulichung für den Leser.<sup>44</sup> Die Aposiopese verstärkt das Drama; gleichzeitig trägt die dramatische Ironie in dieser Szene – der Leser kennt den Namen, im Gegensatz zu den intradiegetischen Zuschauern – zur Spannungssteigerung bei.

Die Wiederholungen von „he“ sowie das deiktische „‚tis he“ haben noch einen weiteren Effekt. Lucrece hebt hervor, dass sie es nicht selbst ist, die sich tötet, sondern vielmehr Tarquin, denn er führt die Hand, die ihren Körper ersticht. Ihr Tod, und damit löst Shakespeare elegant die Einwände des Augustinus im *Gottesstaat* gegen den Selbstmord der Lucretia<sup>45</sup>, ist kein

44 „Lucrece stage-manages her death so as to maximize its social effectiveness for this purpose [i. e. to re-create Collatine's honor by symbolically restoring to herself the sexual purity on which it depends]“; Coppélia Kahn. „The Rape in Shakespeare's *Lucrece*“. *Shakespeare Studies* 9 (1976): S. 45-72. S. 64. Vgl. zur Figur der Hypotypose als ein „Vor-Augen-Stellen von Personen und Handlungen als Szene“ Matthias Kemper. „*Ante oculos ponere* – Zur ikonischen und symbolischen Präsenz zeigender Rede“. *Bild – Bildung – Argumentation*. Hg. Karl Helmer/Gaby Herchert/Sascha Löwenstein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. S. 135-56. S. 139.

45 Augustinus betont zwar die Unschuld der Lucrece und ihre Keuschheit auch nach der Vergewaltigung, weil der sexuelle Akt gegen ihren Willen vollzogen

Selbstmord mehr, sondern ein Mord. Lucrece bereut, dass sie sich nicht von Tarquin hat töten lassen, als er ihr dies androhte; wenn ihr auch zugleich bewusst ist, dass sie dies zum Opfer einer Verleumdung hätte werden lassen, die sie nicht mehr hätte widerlegen können. Doch hat sie erkannt, dass sie in diesem Moment nicht ausreichend stark war: „Mine enemy was strong, my poor self weak / And far the weaker with so strong a fear“ (1646-47). Nun ist Tarquin schwach, denn seine Seele ist zerstört, und Lucreces Stärke liegt in der Unbeflecktheit ihrer Seele. Der Vergewaltiger und sein Opfer sind durch Chiasmus verbunden<sup>46</sup>: Ihr Körper ist *seine* befleckte Seele, und dieser Körper wird getötet, damit ihre unbefleckte Seele weiterleben kann.

Mit ihrem Tod kehrt Lucrece ihr Schicksal um; dass sie dies für möglich hält, wird in ihrer Aussage Collatine gegenüber deutlich; „Suppose thou dost defend me / From what is past“ (1684-85). Das Verb „defend“ wird üblicherweise mit Zukunftsverweis gebraucht, doch hier referiert es auf einen Zeitpunkt in der Vergangenheit. Analog dazu kehrt Lucrece nun die Zeit um und lässt Tarquin sie töten – „‚tis he / That guides this hand to give this wound to me.“ Damit wird ihre Seele vom Körper befreit.

## 5. Schlussbemerkung: Anschauung und Anschaulichkeit als Mittel der Psychologisierung

Anschauung und Anschaulichkeit spielen in Shakespeares Epyllion *The Rape of Lucrece* eine zentrale Rolle. Die Anschauung von Personen und Objekten wie auch die Anschauung durch sie setzt die Handlung in Bewegung und motiviert sie. Zugleich werden äußere und innere Vorgänge anschaulich gemacht. Dies geschieht etwa anhand der Darstellung des Verhältnisses

wurde; s. Aurelius Augustinus. *Der Gottesstaat / De Civitate Dei*. Übers. Carl Johann Perl. 1. Band. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1979. 1.16-75-77. Er verurteilt sie dann aber aufgrund des Selbstmords; nach seiner Logik ist dieser überflüssig, denn „nur einer hat den Ehebruch begangen“: der „unreinen Begierde“ des Tarquin stand der „keusche[...] Wille[...]“ der Lucretia gegenüber (s. 1.19). Nach Augustinus' Argumentation bringt sie sich auch aus „geschwächtem Schamgefühl“ um, weil sie „als Römerin begierig nach Ruhm“ ist (1.19), und darin ist die Verurteilung ihrer Tat begründet.

46 S. Zirker. *Stages of the Soul* (wie Anm. 11); sowie Angelika Zirker. „Performative Iconicity: Parallelism and Chiasmus in William Shakespeare's *The Rape of Lucrece*“. *Dimensions of Iconicity*. Hg. Angelika Zirker/Matthias Bauer/Olga Fischer/Christina Ljungberg. Amsterdam: Benjamins, 2017. S. 287-300.

der Protagonistin Lucrece zu ihrem Antagonisten Tarquin, aber auch durch die Dramatisierung der Handlung. Die Deixis sowie die Reflexion auf das Anschauen anhand semantischer Felder, die Verben des Sehens beinhalten, verleihen dem Text *energeia*. Zugleich beinhaltet die Thematisierung der Betrachtung und des Sehens eine Reflexion über die äußere Wahrnehmung und die Aussagekraft dessen, was sichtbar ist.

Shakespeare gelingt es, die Geschichte von *The Rape of Lucrece* dem Leser ‚vor Augen‘ zu stellen. Anschauung und Anschaulichkeit dienen der Psychologisierung, indem sie innere Vorgänge nach außen tragen und Motivationen hervorscheinen lassen. Dies wird wesentlich in der Begründung des Selbstmords der Lucrece, zieht sich aber wie ein roter Faden durch das Epyllion, und zwar bereits vor der ersten Begegnung Tarquins mit Lucrece. Anschauung wie auch Anschaulichkeit sind somit eingebunden in einen spezifischen Diskurs der Innerlichkeit, der für die Frühe Neuzeit in England charakteristisch werden sollte.<sup>47</sup> Außen und innen stehen in einer Wechselbeziehung zu einander: Erst die äußere Anschauung kann zur Veranschaulichung und Anschaulichkeit des Inneren befähigen, und die Erkenntnis des Inneren resultiert in einer neuen Wahrnehmung des Äußeren. Dies trifft auf Tarquin und Lucrece gleichermaßen zu. Tarquins Äußeres lässt Rückschlüsse auf sein Inneres zu; Lucreces korrespondierende Reinheit von Körper und Seele wird durch die Vergewaltigung zwar gestört, durch den Selbstmord jedoch insofern wiederhergestellt, als ihr Inneres dadurch rein bleibt und als „winged sprite“ nach oben fliegen kann (1728). Der Ausgang des antiken Stoffs ist somit zwar vorherbestimmt, gewinnt in Shakespeares Fassung jedoch an Komplexität, und zwar dadurch, dass innere Vorgänge anschaulich gemacht bzw. veranschaulicht werden.

47 S. dazu etwa Anne Ferry. *The „Inward“ Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983; Katherine Eisaman Maus. *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995; Michael C. Schoenfeldt. *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999; und Zirker. *Stages of the Soul* (wie Anm. 11).

Wolfgang G. Müller

Philosophischer und literarischer Diskurs  
und das Problem der Anschaulichkeit des Erzählens

William Godwins philosophische Schrift *An Enquiry Concerning Political Justice* (1793) und sein Roman *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams* (1794)

### 1. Das Problem: Anschaulichkeit in der Philosophie und Literatur

Der vorliegende Beitrag widmet sich einem literarisch-philosophischen Kuriosum, dem Phänomen, dass ein Autor in kürzestem Zeitraum eine philosophische Schrift und einen Roman über ein und dasselbe Thema geschrieben hat. Es handelt sich um den englischen Schriftsteller William Godwin (1756-1836), der Philosoph und Romancier in Personalunion war. Er veröffentlichte 1793 den politikphilosophischen Traktat *An Enquiry Concerning Political Justice*, der sich mit dem Thema der politischen Gerechtigkeit beschäftigt. Im folgenden Jahr veröffentlichte er einen Roman, *Caleb Williams*, der dasselbe Thema in fiktionaler Form behandelt. Im selben Jahr (1794) revidierte er den Traktat für eine zweite Edition.<sup>1</sup> In diesem besonderen Fall, für den es allerdings signifikante Entsprechungen gibt, z. B. bei Rousseau, Disreali, Camus und Sartre, finden die philosophische und die literarische Arbeit eines Autors an einem Thema geradezu zur selben Zeit statt, was Aufschluss über die jeweils spezifische Form des philosophischen und literarischen Diskurses erlaubt. Über den Vergleich der Diskursformen hinaus soll es speziell um die Frage gehen, inwieweit und in welcher Form Anschaulichkeit auch in der Philosophie auftritt.<sup>2</sup>

1 Bei dieser Revision kann es möglich gewesen sein, dass *Caleb Williams* die politische Schrift beeinflusst hat. Kenneth W. Graham spricht von „the possible influence of *Caleb Williams* on *Political Justice*“. *The Politics of Narrative. Ideology and Social Change in William Godwin's „Caleb Williams“*. New York: AMS Press, 1990. S. 145.

2 Dank schulde ich Dirk Vanderbeke, in dessen Jenaer Forschungskolloquium dieser Beitrag einer scharfsinnigen Kritik unterzogen wurde und der für Teile des Artikels als Mitautor gelten muss, und den Herausgebern dieses Bandes für wertvolle Hinweise und Anregungen.