

Emig, Rainer (2016):

"Shakespeares gleichzeitige Konstruktion und Dekonstruktion des (früh)modernen Menschen in 'Timon of Athens' und 'Pericles'." *Shakespeare im Spiegelkabinett: Zur produktiven Vielfalt seiner Rezeption*. Eds. Alam, Sarah; Schaff, Barbara. Göttingen: Göttingen University Press. 67 - 97.

Sammelbandbeitrag / Article in Anthology

Veröffentlichte Version / published version

<https://doi.org/10.17875/gup2021-1675>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Shakespeares gleichzeitige Konstruktion und Dekonstruktion des (früh)modernen Menschen in *Timon of Athens* und *Pericles*¹

Rainer Emig (Universität Mainz)

Literaturwissenschaftlern sind Shakespeares späte Dramen *Timon of Athens* (ca. 1605–08) und *Pericles* (ca. 1607–08) häufig etwas peinlich. Sie betonen, dass die Stücke wahrscheinlich mehrere Autoren haben, dass sie entweder unfertig sind (wie *Timon of Athens*) oder eher zusammengetragene Fragmente aus Theaterproben darstellen (bei *Pericles*) – und damit keinesfalls ordentlich verfasste und autorisierte Texte.² Als solche verkörpern sie aber eher die Regel als die Ausnahme bei

¹ Dieser Aufsatz erschien zuerst in englischer Sprache als „Renaissance Self-Unfashioning: Shakespeare’s Late Plays as Exercises in Unravelling the Human“, in: *Posthumanist Shakespeares*, Hrsg. Stefan Herbrechter und Ivan Callus, Palgrave Shakespeare Studies (Basingstoke: PalgraveMacmillan, 2012), S. 113-159.

² F.D. Hoenigers Vorwort zur Arden-Ausgabe von *Pericles* nennt das Stück „far from happy and clear“, „a most uneven and puzzling text“ und gibt zu dass, „No one would include *Pericles* among Shakespeare’s masterpieces“; William Shakespeare, *Pericles*, hrsg. F.D. Hoeniger, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare (London und New York: Routledge, 1990 [1963], S. vii. Suzanne Gossett ist großzügiger in ihrer Einleitung zu *Pericles*, The Arden Shakespeare, Third Series (London: Arden Shakespeare, 2004). Dort nennt sie es „an anomaly in the Shakespeare canon“ und „a uniquely damaged text“ (S. 1), betont aber auch, dass es sich um „one of Shakespeare’s most popular plays“ handelt (S. 2). Die Einleitung zur Arden-Ausgabe von *Timon of Athens* bezeichnet es als „a peculiar and to some unpalatable play“ und weist auf „many loose ends and insufficiently integrated episodes“ hin; William Shakespeare und Thomas Middleton, *Timon of Athens*, hrsg. Anthony B. Dawson und Gretchen E. Minton, The Arden Shakespeare, Third Series (London: Cengage Learning, 2008), S. 1. Alle Zitate im Text stammen aus diesen Ausgaben.

frühmoderner Autorschaft. Sie erinnern uns auch daran, dass die Figuren und Handlungen von Shakespeares Dramen weit entfernt sind vom romantischen Mythos des 19. Jahrhunderts, der sich ein einsames Genie vorstellte, das originelles Material aus dem Nichts hervorzaubert. Ihre Intertextualität und ihr komplexes Arrangement von Fragmenten, das in *Pericles* sogar den Autor einer der Quellen des Stücks, den mittelalterlichen Chronisten John Gower, als unbeholfenen Erzähler auf die Bühne stellt, führen kaum zu zufriedenstellenden Handlungssträngen mit sinnvollem Ausgang – zumindest nicht für ein modernes Publikum.

Der folgende Aufsatz beschäftigt sich genau mit dieser scheinbaren Selbstauflösung von Handlung und Figuren in offene Fragen und Widersprüche, künstlerische Verfahrensweisen, die Shakespeares Zeitgenossen, wie gesagt, nicht weiter beunruhigten. Er versucht zu zeigen, dass sich in frühmodernen Verfahren und Strukturen der Erschaffung eines neuen autonomen Selbst, die wir mit dem Begriff „Humanismus“ bezeichnen, ein Widerspruch verbirgt, der dieses Selbst immer wieder in die Materialien zurück wirft, aus denen es entsteht. Diese umfassen Sprache und Text genauso wie Macht, Status, Vermögen und Geschlecht. Sie alle werden in meiner Analyse sowohl als Bausteine wie als Stolpersteine auf dem Weg zu einem frühmodernen Selbst erscheinen.

Dieses Selbst ist besessen von Wissen und möchte so viele menschliche Errungenschaften wie möglich in sich vereinen. Indem es dies versucht und seine individuelle Ermächtigung voran treibt, muss es aber auch strategisch etablierte Autoritäten und Hierarchien ignorieren, die ihrerseits wieder die Grundlagen der Materialien bilden, aus denen sich die wundersame frühmoderne Selbsterschaffung gerade speist. Dies stellt Phänomene wie Verausgabung und Exzess (in *Timon of Athens*), Inzest und das Überwinden von Tyrannei bei gleichzeitigem tyrannischem Verhalten (in *Pericles*) als symbolische Manifestationen dieses Widerspruchs in den Mittelpunkt und auf der Bühne zur Schau.

1 Das Andere des Humanismus

Es ist in mehrfacher Hinsicht ebenso müßig, sich über Shakespeares Humanismus Gedanken zu machen wie über seinen Anti- oder vielleicht schon Posthumanismus. Der Begriff „Humanismus“ ist nämlich in viel stärkerem Maß eine Erfindung des 19. Jahrhunderts als eine etablierte Kategorie zur Zeit Shakespeares. Tatsächlich nannten sich einige italienische Renaissancegelehrte *umanisti*, und einige ihrer

britischen Kollegen wussten dies. Aber weder der Begriff selbst noch die dahinter stehenden Ideen waren in der englischen Renaissancekultur verbreitet.³

Dennoch hatten die deutschsprachigen Gelehrten, die den Begriff viel später popularisierten und auf die gesamte europäische Renaissance anwendeten, etwas im Sinn, das auch die englische Renaissancekultur berührt.⁴ Seit der Romantik war Shakespeare eingedeutscht worden – und zwar sprachlich und ideologisch. Seine Figur des Hamlet wurde sogar als Verkörperung des Deutschen selbst angesehen.⁵ Nun ist Hamlet aber weder die Kulmination von Shakespeares Versuchen, Charaktere zu erschaffen, noch ist er besonders typisch für eine Shakespeare-Figur. Viel häufiger sind flache Charaktere und solche, die gegen die eigenen Interessen handeln, obwohl meistens andere den Preis dafür bezahlen. Wenn der Renaissanceforscher Stephen Greenblatt versucht, die selbsterschaffende Kraft von Shakespeare neben der anderer frühmoderner englischer Autoren zu preisen, muss er doch gleichzeitig eingestehen, dass „self-fashioning always involves some experience of threat, some effacement or undermining, some loss of self“,⁶ also dass der Selbsterschaffung immer auch eine Erfahrung der Bedrohung inne wohnt, ein gleichzeitiges Wiederausradieren oder Untergraben, also ein gleichzeitiger Verlust des Selbst. Greenblatt beschreibt das Potenzial der Selbsterschaffung auf eine Art, die auch als Kurzfassung der späteren Idee des Humanismus funktioniert: „Self-fashioning is in effect the renaissance version of these control mechanisms, the cultural system of meanings that creates specific individuals by governing the passage from abstract potential to concrete historical embodiment.“ Selbsterschaffung ist die Renaissanceversion jener Kontrollmechanismen, dem kulturellen System von Bedeutungen, das spezifische Individuen erzeugt, indem es den Übergang von abstraktem Potenzial zur konkreten historischen Verkörperung regelt. Als ein *New Historicist* weigert sich Greenblatt, die Macht dieser Verkörperung ganz im Individuum zu verorten. Dies wäre die Position des traditionellen liberalen Humanismus. Dennoch ist er merkwürdig stumm, wenn es darum geht, wie die genannten Kontrollmechanismen zustande kommen. Er betont dennoch, dass Kontroll- und Bedeutungsmechanismen ebenso wie der heroische Akt der Selbsterschaffung immer im Kontext und in Beziehung zu einer Andersartigkeit

³ Tony Davies, *Humanism, The New Critical Idiom* (London und New York: Routledge, 1997), S. 72–76.

⁴ Die Studie des Schweizer Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* von 1860, war dabei besonders einflussreich; siehe Davies, *Humanism*, S. 15–20.

⁵ „Deutschland ist Hamlet!“ ist die erste Zeile von Ferdinand Freiligraths patriotischem Gedicht „Hamlet“ von 1844.

⁶ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago und London: University of Chicago Press, 1980), S. 9. Weitere Zitate in Klammern im Text.

stehen, die ebenso negativ wie unumgänglich ist. In den Worten Greenblatts: „Self-fashioning is achieved in relation to something perceived as alien, as strange, or hostile“. Selbsterschaffung wird in Bezug auf etwas erreicht, das als anders, fremd oder feindlich betrachtet wird.

Dieses Andere in Shakespeare findet sich manchmal außerhalb von akzeptierten und akzeptablen menschlichen Figuren, wie in der Gestalt des Caliban in *The Tempest* oder den Hexen in *Macbeth*. Häufiger noch tritt es innerhalb von Figuren als Teil ihrer widersprüchlichen Charakterisierung auf, die sich nicht auflösen lässt in das, was der traditionelle Humanismus „menschliche Natur“ nennt. Othello oder King Lear sind solche Figuren, deren Tragödien das genaue Abbild der Widersprüche ihrer Verkörperung sind. Während Shakespeares Tragödien es schaffen, diese Widersprüche und ihre Konsequenzen in den Konventionen ihrer Gattung aufzufangen, wird es ungemütlicher in den Stücken, in denen dies nicht gelingt oder erst gar nicht versucht wird. Unter den sogenannten Spätstücken gibt es Beispiele, in denen weder Selbsterschaffung noch die Anwendung von traditionellem Humanismus funktioniert. Zwei von diesen werde ich in diesem Aufsatz analysieren, um zu untersuchen, ob vielleicht nicht eher anti- oder vielleicht bereits posthumanistische Konzepte auf sie anwendbar sind – in dem Sinne, dass das gerade neu geschaffene Modell des modernen Menschen bereits wieder in eine radikal offene Form überführt wird.

2 *Timon of Athens*: das Aufdröseln einer verfrühten Erfolgsgeschichte

Ein geschätzter Bürger flüchtet nach einer Enttäuschung durch seine engsten Freunde aus einer Gesellschaft, die er jetzt zu verachten gelernt hat, und wird zum menschenfeindlichen Einsiedler. Die wundersame Entdeckung eines Schatzes führt ihn zurück in die Gesellschaft, die ihn als Wohltäter wieder in ihre Arme schließt.

Als Handlung würde dies eine schöne Komödie und ein hübsches humanistisches Gleichnis auf die erzieherische Macht des eigentlich Menschlichen ergeben, das in individueller Kontemplation gefunden werden kann, aber viel besser in der Gemeinschaft erprobt wird, die sie dadurch zu einer wahrhaft zivilisierten macht. Nur leider ist meine Kurzzusammenfassung genau das Gegenteil von dem, was in *Timon of Athens* passiert. Das Stück, bei dem selbst seine Gattung umstritten ist,⁷ beginnt in einer funktionierenden Zivilgesellschaft, in die die Figur des Timon

⁷ Vgl. William W. E. Sights, „*Genera mixta* and *Timon of Athens*“, *Studies in Philology*, 74:1 (Januar 1977), 39–62.

völlig integriert ist. Die Eröffnungsszene zeigt einen frühneuzeitlichen Hof in altgriechischer Verkleidung, an dem gebildete Männer zivilisierten Austausch pflegen:

Athens. A hall in Timon's house.

[Enter Poet, Painter, Jeweller and Merchant at several doors]

Poet	Good day, sir.
Painter	I am glad you're well.
Poet	I have not seen you long – how goes the world?
Painter	It wears, sir, as it grows.
Poet	Ay, that's well known: But what particular rarity? What strange, Which manifold record not matches? See, Magic of bounty, all these spirits thy power Hath conjured to attend. I know the merchant.
Painter	I know them both – th'other's a jeweller.
Merchant	O, 'tis a worthy lord!
Jeweller	Nay, that's most fix'd.
Merchant	A most incomparable man, breathed, as it were, To an untirable and continueat goodness – He passes. (I.1.1–12)

Trotz geschraubter Sprache und feinem Benehmen tauschen sich die Figuren nicht zum Lobpreis eines Individuums oder mit dem Ziel der Verbesserung ihrer Gesellschaft aus. Ihre Motive sind kommerziell, und Timon steht im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit, weil er die Quelle des Reichtums ist, der diese Gesellschaft am Laufen hält. Der Dichter wie auch der Maler sind nur vor Ort, weil sie auf einen Gönner hoffen. Die geringschätzigte Bemerkung des Dichters über den Händler und den Juwelier verfehlt daher ihr Ziel. Die viel pragmatischeren Figuren des Händlers und des Juweliers werden im Stück zu ironischen Orakeln, wenn sie die vermeintliche Verlässlichkeit Timons („most fix'd“) und sein künftiges Schicksal kommentieren („He passes“). Shakespeares Text durchschaut die Oberflächlichkeit des gebildeten Geplänkels und zeigt die ihm zugrunde liegenden ökonomischen und politischen Strukturen auf, die eine Gesellschaft mit Privilegien

und eine der Männerbündelei ehrgeiziger und aufstrebender Individuen hervor bringt.⁸

Wenn dies die alleinige Perspektive von Shakespeares Stück wäre, wäre es bereits antihumanistisch in einer Zeit, als der Humanismus gerade zögerlich formuliert wurde, bevor er 300 Jahre später zum richtigen Konzept wurde. Bereits in Shakespeares Zeit wurde durch die Übersetzung humanistischer italienischer Ideen in den englischen Kontext das ursprünglich utopisch Verspielte des Humanismus eines Giovanni Pico della Mirandola pragmatisiert. So wurde der Originaltitel seiner *Oratio in coetu Romanorum* in der ersten Druckausgabe von 1496 (eine Rede in der römischen Versammlung, die er nie halten durfte) in den Raubdrucken ab 1504 und vor allem in der überaus erfolgreichen Basler Ausgabe von 1557 zu *De hominis dignitate* (Über die Würde des Menschen), ein Titel, der sich viel besser als vermeintlicher Startpunkt eines neuen Humanismus eignete.⁹

So unterschiedliche Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam (1466–1536), Sir Thomas More (1478–1535), Roger Ascham (ca. 1515–1568) und Sir Thomas Hoby (1530–1566) entwickelten unterschiedliche Ideen, in denen sich das, was man später Humanismus nannte, ausdrückte. Alle diese historischen Gestalten wussten aber auch, von wem sie abhängig waren, waren sie doch häufig aus relativer Bedeutungslosigkeit aufgestiegen zum Lehrer und Sekretär von Herrschern (im Falle Aschams), zum Diplomaten (im Falle Hobys), zum Lordkanzler (More) oder zum international anerkannten Gelehrten (Erasmus). Lediglich More und Hoby kamen aus einem privilegierten Elternhaus, obwohl selbst More als Aufsteiger galt, war er doch der erste Lordkanzler, der kein Kirchenmann war. Erasmus war sogar ein uneheliches Kind. Sein *Lob der Torheit* (ca. 1509–1510) enthält bereits eine Bemerkung, die auf den viel späteren *Timon of Athens* passt:

Die Dümmersten und Schmutzigsten sind die Kaufleute, weil sie das schmutzigste Gewerbe treiben und auf die schmutzigste Weise: sie lügen, trügen stehlen, täuschen und schwindeln in einem fort und

⁸ Marx' Ideen werden sowohl von Verfechtern eines Anti- wie eines Posthumanismus' als Reaktionen auf Humanismus betrachtet. Vgl. Davies, *Humanism*, S. 11-13, und Neil Badmington, Hrsg., *Posthumanism*, Readers in Cultural Criticism (Basingstoke: Palgrave, 2000), S. 4-5.

⁹ August Buck, „Einleitung“, in: Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate: Über die Würde des Menschen*, übers. Norbert Baumgarten, hrsg. August Buck, Philosophische Bibliothek 427 (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990), S. xvii.

kommen sich doch wie Fürsten vor, weil ihre Finger in goldenen Ringen stecken [...] ¹⁰

Tatsächlich gibt es keinen Grund, warum Timons Großzügigkeit gegenüber den vielen, die ihn umschwirren, unbedingt in die Katastrophe führen muss. Freigiebigkeit, die man traditionell als *largesse* oder *munificence* bezeichnete, galt bereits in der Antike als Tugend, und die Antike bildete eine bevorzugte Orientierung der Renaissance. Es ist Timons eigene Überzeugung, dass seine Großzügigkeit exzessiv ist, die schließlich den Bruch mit und die Distanzierung seiner Figur von ihrem zivilisierten Umfeld hervorruft. Das Stück zeigt diese Entscheidung als willentlich und willkürlich. Ihre Konsequenzen sind katastrophal. Sie machen Timon zu einem asozialen Außenseiter. Sie nehmen ihm auch den Status des respektierten und sogar weisen Mannes. Wenn wir humanistische Prinzipien in diesem Stück erkennen wollen, dann sind sie in der Gemeinschaft zu finden und nicht im Individuum. Aber die Frage bleibt, wie sich ein so verfeinertes Exemplar eines humanistischen Charakters in einen so extremen Antihumanisten verwandeln kann.

Hier hilft uns ein Konzept aus dem sogenannten Posthumanismus, das des *Aliens*. Natürlich ist es von der Renaissance zum späten 20. Jahrhundert ein weiter Weg, und auch das Konzept des *Aliens* aus erfolgreichen Science Fiction-Filmen kann man nicht einfach auf Renaissancetexte übertragen. Dennoch hat das *Alien* als das völlig Andere und Fremde auch etwas mit der gebrochenen Manifestierung des Selbst, die sich auch in Shakespeares Stücken findet, zu tun.¹¹ Timon, zuerst die Quintessenz der Athener Zivilisation (worauf der Titel *Timon of Athens* schon verweist),¹² wird deren schärfster Gegner. Schlimmer noch, denn Feindschaft würde immer noch Interaktion bedeuten, klappt er seine Verbindung zur Gesellschaft völlig und bewegt sich von nun an in einem Raum, der nicht nur geographisch weit von ihr entfernt ist, sondern ihr auch völlig unverständlich erscheint. So macht er sich in der Tat zum *Alien*.

Dies wäre paradox, wenn das Menschliche so essentiell wäre, wie es der traditionelle Humanismus, trotz seiner internen Differenzen, oft annimmt. Dennoch

¹⁰ Erasmus von Rotterdam, *Lob der Torheit*, übers. Alfred Hartmann, hrsg. Emil Major (Wiesbaden: Panoram, 2003), S. 101.

¹¹ Beispiele dieses Zugangs zum Posthumanismus über die Gattung Science Fiction finden sich in Neil Badmington, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within* (London und New York: Routledge, 2004) und Scott Bukatman, „Postcards from the Posthuman Solar System“, in: Badmington, *Posthumanism*, S. 98–111.

¹² Dass Athen in Shakespeares Zeit mit Exzess gleichgesetzt wurde, erklärt Robert S. Miola, „Timon in Shakespeare’s Athens“, *Shakespeare Quarterly*, 31:1 (Frühjahr 1980), 21–30.

listet bereits Pico della Mirandola unter den Attributen, die er dem Wundertier Mensch zuschreibt, die Fähigkeit, sich völlig von seiner angeborenen Größe zu entfernen:

Sollte also irgendjemand den Menschen nicht bewundern? Der mit vollem Recht in der mosaischen und der christlichen Heiligen Schrift bald durch die Nennung „alles Fleisch“, bald „alle Kreatur“ bezeichnet wird, da er sich selbst doch zur Gestalt jeden Fleisches, in der Eigenart jeder Kreatur ausformt, verfertigt und in sie verwandelt. Deshalb schreibt der Perser Euanthes, wo er die chaldäische Theologie erklärt, der Mensch habe keine eigene und angeborene Gestalt, aber viele fremde und von außen kommende.¹³

In Shakespeares *Timon of Athens* finden wir solches Lob einer idealisierten Menschlichkeit in Versen wie jenen, die der Dichter ausspricht: „Admirable! How this grace / Speaks his own standing! What a mental power / This eye shoots forth! How big imagination / Moves in this lip!“ (I.1.32–34). Was sie allerdings preisen, ist ein Gemälde, das der Maler zum größtmöglichen Preis verschern möchte. Wenn derselbe Dichter ein wenig später Timon preist, tut er dies auf eine Weise, die Reichtum und Privilegien zu den Medien erklärt, die Größe kommunizieren, aber auch ihre Bürden darstellen: „His large fortune, / Upon his good and gracious nature hanging, / Subdues and properties to his love and tendance / All sorts of hearts“ (I.1.57–60).

Timons so beschworene „gute und liebenswerte Natur“ stellt sich allerdings als eine Fehleinschätzung heraus, denn gerade seine Großzügigkeit verschert ihm schließlich sein Vermögen. Sowohl der Dichter wie auch der Maler hatten in der gleichen Szene bereits Wortspiele über *fortune* als Reichtum und Glücks- oder Schicksalsgöttin gemacht. Der misanthropische Philosoph Apemantus durchschaut Timons Großzügigkeit und nennt sie töricht. Interessanterweise wird er dafür bestraft, indem er als das Gegenteil des zivilisierten Zeitideals gebrandmarkt wird: „He’s opposite to humanity“ (I.1.280). Sein Name enthält bereits ein Wortspiel mit *ape* und *man*, Affe und Mensch, und weist auf seine Defizite hin.

Bald schon wird also der Modellbürger Timon zum Gegenpart der Menschheit. Seine dramatische Wandlung kann, wie gesagt, auf den ersten Blick noch

¹³ Giovanni Picco della Mirandola, *De hominis dignitate: Über die Würde des Menschen*, übers. Norbert Baumgarten, hrsg. August Buck, Philosophische Bibliothek 427 (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990), S. 8 und 10.

innerhalb humanistischer Kategorien erklärt werden. Idealist, der er nun einmal ist, sieht er seinen selbstverschuldeten Bankrott zuerst als Gelegenheit, unter seinen vielen Freunden welche zu finden, die ihm in seinen Schwierigkeiten beistehen:

And in some sort these wants of mine are crowned,
That I account them blessings. For by these
Shall I try friends. You shall perceive how you
Mistake my fortunes: I am wealthy in my friends. (II.2.181–184)

Eine traditionelle stoische wie auch eine christliche Haltung würde in der Tat den Wert des Aushaltens der Demütigung betonen. Die Renaissancehaltung hingegen verlässt sich auf menschliche Beziehungen und gegenseitige Verpflichtungen. Diese Hoffnung wird allerdings rasch enttäuscht, und es ist bezeichnend, dass mit dieser Enttäuschung Timons Glaube an die soziale und freundschaftliche Natur des Menschen radikal schwindet:

These old fellows
Have their ingratitude in them hereditary.
Their blood is caked, 'tis cold, it seldom flows,
'Tis lack of kindly warmth they are not kind;
And nature as it grows again toward earth
Is fashioned for the journey, dull and heavy. (II.2.214–219)

Timon brüskiert schließlich seine ehemaligen Freunde und Verbündeten mit einem Bankett, bei dem sich die angebotenen Speisen als lauwarmes Wasser entpuppen. Auf diese Enthüllung bereitet Timon seine aristokratischen Gäste mit einer Rede vor, die seine Enttäuschung über das Renaissanceideal der sich durch die Taten eines Menschen manifestierenden Tugend drastisch zeigt:

For your own gifts make yourself praised, but reserve still to give, lest
your deities be despised. Lend to each man enough, that one need not
lend to another, for were your godheads to borrow of men, men
would forsake the gods. (III.7.70–74)

Das ist starker Tobak, weil es Religion mit Investition gleichsetzt und auch das Ideal des Altruismus anzweifelt, indem es gute Taten eine Strategie zur Verbesse-

nung der eigenen sozialen Position nennt. Indem er seine Gäste beleidigt, ruiniert Timon seine eigene. Nach einer Tirade aus Beschimpfungen kommt er zu folgendem bezeichnenden Urteil: „henceforth hated be / Of Timon man and all humanity!“ (III.7.103–104). Aber was meint es genau? Ist Timon nicht auch Mensch und Teil der Menschheit? Umfasst sein Hass also auch ihn selbst? In diesem Fall wäre er das Resultat eines frustrierten Idealismus, eines enttäuschten Humanismus. Oder glaubt er, nun außerhalb der Menschheit zu stehen? In diesem Fall wäre dann die Frage: als was? Für seine Gäste ist die Antwort klar: „Lord Timon’s mad“ (III.7.113). Wahnsinn ist eine Form von Alterität, die letztlich die Norm bestätigt, wie Michel Foucault argumentiert.¹⁴ Aber ist Timons Verhalten das eines einfachen Wahnsinnigen?

Timon entfernt sich aus dem Athen, das er zu verabscheuen gelernt hat. Sein Abschiedsfluch zeigt ihn aber immer noch als einen sorgfältigen Analytiker der Athener Gesellschaft:

... Matrons, turn incontinent;
 Obedience, fail in children; slaves and fools,
 Pluck the grave wrinkled senate from the bench
 And minister in their steads. To general filths
 Convert o’th’ instant, green virginity,
 Do’t in your parents’ eyes. Bankrupts, hold fast;
 Rather than render back, out with your knives
 And cut your trusters’ throats! Bound servants, steal:
 Large-handed robbers your grave masters are,
 And pill by law. Maid, to thy master’s bed,
 Thy mistress is o’th’brothel. Son of sixteen,
 Pluck the lined crutch from thy old limping sire,
 With it beat out his brains. Piety, and fear,
 Religion to the gods, peace, justice, truth,
 Domestic awe, night-rest and neighbourhood,
 Instruction, manners, mysteries and trades,
 Degrees, observances, customs, and laws,
 Decline to your confounding contraries –
 And let confusion live! (IV.1.3–21)

¹⁴ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. Ulrich Köppen, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 39 (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973).

Er kennt die Strukturen seiner Gesellschaft genau, und sein Wunsch, sie durch Umkehrung pervertiert zu sehen, ist kein Zeichen für völliges Außenseitertum und noch weniger für eine plötzlich entdeckte andersartige Natur seiner selbst (wie immer diese auch aussehen würde).¹⁵ Eine völlige Trennung von der Menschheit schwebt ihm vor, und seine Methode sie zu erreichen ist widersprüchlich, weil sie einer etablierten ähnelt: er will Einsiedler in einer Höhle werden. Der Schluss seiner Erklärung klingt sogar doppelt paradox nach christlicher Orthodoxie, weil Timon natürlich Heide ist:

Timon will to the woods; where he shall find
Th' unkindest beast more kinder than mankind.
The gods confound – hear me, you good gods all! –
Th' Athenians both within and out that wall,
And grant as Timon grows his hate may grow
To the whole race of mankind, high and low!
Amen. (IV.1.35–40)

Timon verflucht die gesamte Schöpfung, spart sich aber seine bittersten Anschuldigungen für die Menschheit auf – und zählt sich selbst mit zu ihr:

... All's obliquy,
There's nothing level in our cursed natures
But direct villainy. Therefore be abhorred
All feasts, societies and throngs of men!
His semblable, yea himself, Timon disdains:
Destruction fang mankind! ... (IV.3.18–23)

Macht ihn dies aber bereits zum Posthumanisten oder nur zum Antihumanisten? Der Verweis auf die verfluchte Natur des Menschengeschlechts entspricht nämlich erneut christlicher Orthodoxie.

Dass sich die Figur Timon weiter als Mensch definiert und er sich dessen schmerzhaft bewusst ist, wird deutlich, als sein Rückzugsort vom Athener

¹⁵ Clifford Davidson betont, dass „Traditionally, Timon had been known in the Renaissance as the image of a more or less unmotivated misanthrope who was believed to have lived in the Athens of Socrates, Plato, and Aristophanes“; „*Timon of Athens: The Iconography of False Friendship*“, *The Huntington Library Quarterly*, 43:3 (Sommer 1980), 181-200 (184).

Heerführer Alcibiades erreicht wird, der sich zwischenzeitlich ebenfalls von der Stadt abgewendet hat:

Alcibiades: What art thou there? Speak.
 Timon: A beast, as thou art. The canker gnaw thy heart
 For showing me again the eyes of man!
 Alcibiades: What is thy name? Is man so hateful to thee
 That art thyself a man?
 Timon: I am Misanthropos and hate mankind.
 For thy part, I do wish thou wert a dog
 That I might love thee something. (IV.3.49–56)

Alcibiades beschreibt Timons Zwickmühle treffend, indem er auf dessen sophistisches Tierrätsel mit einem Verweis auf Namen und Selbstbezüglichkeit antwortet. Der Mensch ist das Tier, das Zeichen verwendet, und zu seinen Fähigkeiten gehört, sich selbst zu bezeichnen. Indem er sich Misanthrop, Menschenhasser, nennt, bezeichnet sich Timon eben auch als Mensch, auch wenn er sich hinter dem Klischee verstecken will. Wenn er meint, es wäre ihm lieber, wenn Alcibiades ein Hund wäre, spielt er auf die alte Identifikation von Zynikern mit Hunden an und deutet so durchaus paradox an, dass ihm ein ebenbürtiger Menschenfeind sympathischer wäre.

Timon fährt fort, indem er zwei Frauen, die Alcibiades begleiten, mit Bemerkungen über Huren und Geschlechtskrankheiten beleidigt. In der Tat nennt er die menschliche Gesellschaft wiederholt eine Hure – als Verweis auf seine eigene Schwäche, sich Popularität erkaufte zu haben. Eine dieser Frauen, Timandra, nennt ihn daraufhin ein Monstrum (IV.3.87). Dann stellt Timon Alcibiades eine Aufgabe, die dieser nicht erfüllen kann:

Promise me friendship, but perform none.
 If thou wilt not promise, the gods plague thee,
 For thou art a man; if thou dost perform,
 Confound thee, for thou art a man! (IV.3.73–76)

Ogleich auf den ersten Blick paradox, enthält die Herausforderung doch wieder die Grundzutaten des frühneuzeitlichen Humanismus: die Vorstellung von Geselligkeit, der Freundschaft freier gebildeter, das heißt privilegierter Männer. Timon aber untergräbt dieses Fundament, indem er nicht nur impliziert, dass

Geselligkeit ein performativer Akt ist, der auf Versprechungen beruht. Er betont auch erneut, dass selbst die gelungene Performanz von Freundschaft letztlich nur betont, dass man menschlich und Teil der Menschheit ist – und daher ihren Ritualen und Normen unterworfen. Da Timon gerade Opfer dieser symbolischen Vereinbarungen geworden ist, kann er in ihnen keinen Wert erkennen. Sie beruhen gleichzeitig darauf, dass man ein Mensch ist, und fordern, dass man sich als Mensch zeigt. Damit gebrauchen sie in widersprüchlicher Weise gleichzeitig ein Modell des Menschlichen als immer bereits vorhandene Essenz und als erst angeeignete Rolle.¹⁶

Athen ist für Timon wie die Menschheit. Er kann nicht mit oder in ihr leben, aber auch nicht ohne sie. „Außerhalb“ heißt hier sowohl Entzug wie Trennung. Er kann sich außerhalb von ihr nicht als menschliches Wesen bezeichnen, als *man* in der Terminologie seiner Zeit. Aber als selbsternannter zivilisierter Mensch mit Idealen kann er auch nicht in ihrer Gesellschaft leben. Als anthropozentrische Wesen können Menschen nur aus der Perspektive von Menschen denken. Selbst um etwas oder jemanden als *Alien* (als Monster, Untermensch oder Tier) zu bezeichnen, braucht man einen anthropozentrischen Ausgangspunkt. Für menschliche Wesen, die in einer bestimmten Zivilisation aufgewachsen und erzogen worden sind (sei sie die des antiken Griechenlands oder Englands in der Renaissance), sind ihre Sichtweisen die ihrer Zivilisation, egal wie sehr sie sie verleugnen.

An die menschliche Perspektive angekettet zu sein, bedeutet aber nicht automatisch den problemlosen Triumph dieser humanistischen Sichtweise. Im Weg steht wieder genau die Verquickung der symbolischen gesellschaftlichen Maßstäbe von Identität mit Werten, die die Definition erfolgreich geschaffener Menschlichkeit genau im Akt ihrer Erschaffung auch wieder untergraben. Das Stück *Timon of Athens* zeigt diese selbstunterminierende Verschränkung im Bild des Goldes. Als Garant für Reichtum ist es im Stück von Anfang an der Maßstab von Timons Erfolg wie auch seines späteren Falls. Dennoch kann der Reiz des Goldes nicht einfach überwunden werden. Timons Diener, der im Stück immer als seinem Herrn treu verbunden erscheint, formuliert dies unverhohlen, wenn er erklärt: „Whilst I have gold, I'll be his steward still“ (IV.2.51).

Gold schafft die Grundlage von Identität, aber als universelles Tauschmittel fehlt ihm auch jeder intrinsische Wert. Marx formuliert dies in Bezug auf das, was

¹⁶ Dieses Dilemma erscheint in mehreren von Shakespeares Dramen, zum Beispiel in *Coriolanus*, in dem der gleichnamige Protagonist hilflos protestiert: „Rather say, I play / The man I am“ (III.2.14-17); William Shakespeare, *Coriolanus*, hrsg. Philip Brockbank, 2. Auflage, The Arden Shakespeare (London: A & C Black, 1976).

Gold ersetzt hat, Geld, wenn er behauptet, Geld an sich habe keinen Wert.¹⁷ Aber Identität ist genau das, was der Essentialismus des Humanismus für das Funktionieren seines wundersam selbsterschaffenden Menschenwesens benötigt. Es ist daher bezeichnend, dass, wenn Timon beim Graben nach Wurzeln einen Schatz findet (eine Konvention, die das Stück zur Romanze macht und wie eine mittelalterliche Lehrgeschichte erscheinen lässt), ihn die Möglichkeit, sich mit diesem seinen Weg zurück in die Gesellschaft zu kaufen, anwidert. Tatsächlich benutzt er den Schatz nur dazu, Alcibiades und die Seeleute, den Dichter, den Maler und die Senatoren, die ihn aufsuchen, nachdem sie die Nachricht vom Schatzfund erreicht hat, zu provozieren. Bereits das Gerücht von wiedergefundenem Reichtum genügt, um Timon wieder vom Außenseiter zur gefragten Figur zu machen.

Die letzte Wendung des Stücks ist aber, dass er schließlich den Schatz weder für die Wiederherstellung seiner Position noch zur Rache benutzt (ein Muster vieler bekannter Schatztexte, man denke nur an Alexandre Dumas' *Der Graf von Monte Cristo*). Die Literaturkritiker hat dies verwirrt. Aber es macht dann Sinn, wenn man Timon als einen unwilligen Humanisten betrachtet und gleichzeitig als einen mehr als willigen Antihumanisten, der es aber nicht schafft, wirklich seine humanistische Denkart zu überwinden und so zum Posthumanisten zu werden. Er erkennt, dass er gar nicht anders kann, als Repräsentant des Menschlichen zu sein. Selbst wenn er menschliche Gesellschaft ablehnt und aus ihr flüchtet, bleibt seine Figur den Normen und Mechanismen der Gesellschaft verbunden. In diesen steht Gold für die letztlich leere Selbstreproduktion von Wert, die das genaue Gegenstück zur ebenso inhaltslosen humanistischen Maschinerie der Selbsterschaffung darstellt. Das radikalste, was Timon in dieser Lage tun kann, ist, sich zu weigern, weiter an diesen Prozessen teilzuhaben. Er kehrt nicht nach Athen zurück und mischt dessen Gesellschaft auf. Stattdessen stirbt er und verschwindet aus der Handlung des Stücks, das seinen Namen trägt.

Sein Verschwinden gibt dem Drama eine letzte Chance, seinen eigenen inneren Humanismus mit einem Bild von seinem potenziell Anderen zu konfrontieren. Es tut dies durch die rätselhafte Inschrift auf Timons Grab. Das letzte, was wir von Timon hören, ist er der Bericht eines Soldaten, der nicht den Mann, sondern seine Grabstätte gefunden hat:

¹⁷ „Geld hat dagegen keinen Preis. Um an dieser einheitlichen relativen Wertform der andren Waren teilzunehmen, müßte es auf sich selbst als sein eignes Äquivalent bezogen werden“; Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Band 23, *Das Kapital*, Band I, Erster Abschnitt (Berlin: Dietz Verlag, 1968), S. 110.

Who's there? Speak, ho! No answer! What is this?
Timon is dead, who hath outstretched his span:
Some beast read this; there does not live a man.
Dead, sure; and this his grave; what's on this tomb
I cannot read. The character I'll take with wax;
Our captain hath in every figure skill.
An aged interpreter, though young in days. (V.4.2–10)

Timons Grabinschrift ist ein mehrfaches Rätsel. Der Soldat, der sie entdeckt, kann sie nicht lesen. Dass sie als Negativ daher kommt (in ihrer Aussage wie dadurch, dass der Soldat einen Wachsabdruck von ihr anfertigt), ist symbolisch: sie ist das seitenverkehrte Bild einer Identität, die sich gewünscht hatte, die Umkehrung von Athens Zivilisation zu sein, und daran gescheitert ist. Als doppelte Negation wie auch als vergeblicher Versuch, gerade nicht zu kommunizieren, kann sie aber trotzdem gelesen und auch wieder in die Begriffe übersetzt werden, in der der Athener Humanismus zu denken gewohnt ist, auch über sich selbst. Alcibiades, denn niemand sonst ist der clevere Kapitän des Soldaten, liest uns also Timons Abschiedsfluch vor:

Here lie I, Timon, who alive all living men did hate,
Pass by and curse thy fill, but pass and stay not here thy gait.
(V.5.70–71)

Gespensisch den deutschsprachigen Gelehrten des 19. Jahrhunderts ähnlich, übersetzt er die mehrfachen Widersprüche der Botschaft in eine glatte einheitliche Erklärung:

These well express in thee thy latter spirits.
Though thou abhorred'st in us our human griefs,
Scorned'st our brains' flow and those our droplets which
From niggard nature fall, yet rich conceit
Taught thee to make vast Neptune weep for aye
On thy low grave, on faults forgiven. Dead
Is noble Timon, of whose memory
Hereafter more. (V.5.72–79)

Sie akzeptiert zwar Timons misanthropischen Antihumanismus, aber gleichzeitig, indem sie die typischen humanistischen Versatzstücke Natur und antike Götter beschwört, macht sie Timon wieder genau zu dem, was er nicht sein wollte: symbolisches Kapital in Gestalt des „noble Timon“, nicht wirkliche Person, sondern repräsentative Figur. Alcibiades' Rede applaudiert indirekt Shakespeares Stück selbst, das auch Teil der Verschwörung ist, Timon nicht aus den Klauen zivilisierter Interpretation entkommen zu lassen. Zahlreiche Regisseure wie auch Literaturwissenschaftler sind dieser Vorgabe gefolgt, indem sie Timons Strategie als eine Form des Wahnsinns oder fehlgeleiteten Extremismus wegerklärt haben. Aber nur in seiner letztlich selbstzerstörerischen Opposition kann sein Charakter eine, wenn auch äußerst unkomfortable Position finden, in der sie authentisch sein kann, ohne sich den ebenso essentialistischen wie letztlich hohlen Normen der Zivilisation zu unterwerfen.

3 Pericles, Prince of Tyre – Begegnungen mit dem Alien

Wenn Timon eine zerrissene antihumanistische Figur ist, die es nicht schafft, ein posthumanistischer *Alien* zu werden, dann ist Pericles von Anfang an so ein Fremdkörper. Trotz seines privilegierten Status als Aristokrat und Herrscher ist er geographisch und sozial und vor allem durch sein Verhalten gegenüber seiner Frau und seinem Kind andersartig. Andersartig ist er auch durch die Art und Weise, wie seine Figur und ihre Abenteuer konstruiert werden. Nur zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung des Stücks, das vermutlich von Shakespeare und George Wilkins verfasst wurde, verurteilt Ben Jonson es als „some moldy tale ... and stale / As the Shrieve's crusts, and nasty as his fish – / Scraps out of every dish / Throwne forth, and rak'd into the common tub“.¹⁸ Er beschwert sich über die offensichtlich intertextuelle Natur des Episodenstücks, seine Wiederverwertung und Zusammenstoppelpung von bekannten Abenteuer- und Unglücksgeschichten, etwas, das sogar die erste Druckfassung des Stücks in der korrupten Quarto-Ausgabe von 1609 im Untertitel zugibt (anders als *Timon of Athens* erschien *Pericles* nicht in der ersten Folio-Ausgabe): „With the true Relation of the whole Historie, / adventures, and fortunes of the said Prince: / As also, / The no lesse strange, and worthy accidents, / In the Birth and Life, of his daughter / MARIANA“.

Was Jonsons neues neoklassisches Denken verabscheut, das Zusammenwürfeln von Handlungen und Charakteren, war zu Shakespeares Zeit aber üblich und

¹⁸ Ben Jonson, „Ode (to himself)“, in: *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, hrsg. H. J. C. Grierson und G. Bullough (Oxford: Clarendon Press, 1934), S. 179-180.

überaus populär. Shakespeare und seine Mitautor plünderten freizügig Chaucers mittelalterlichen Zeitgenossen John Gower, der selbst die bekannte klassische Geschichte von Apollonius von Tyrus, der unter großem persönlichem Risiko ein Rätsel löst, nacherzählt hatte. Für Jonson fehlt es Shakespeares *Pericles* an Integrität und Authentizität, aber seine neoklassizistische Kritik an frühneuzeitlicher *bricolage* erinnert uns auch daran, dass keineswegs alle Protagonisten in Renaissancedramen und tatsächlich nur eine kleine Minderheit wirklich zu der späteren essentialistischen Vorstellung einer aufkeimenden Persönlichkeit passen. Daher benutzt auch mein Aufsatz für sie immer die Begriffe Figur oder Charakter.

Bevor wir aber im Stück der Figur des Apollonius begegnen, der ein Pericles geworden ist, stellen Shakespeare und sein Mitautor erst einmal die Intertextualität selbst auf die Bühne. Der Chronist Gower leitet das Stück ein. In der gleichen Weise wie *Timon of Athens* mit einem Wachsnegativ einer Botschaft schließt, beginnt *Pericles* mit dem Echo eines Echos. Diese Erinnerung an den übertragenen Charakter dessen, was wir zu sehen bekommen, leitet auch jeden weiteren Akt ein.

Ziemlich undramatisch verrät uns Gower die Lösung des Rätsels, das Pericles im ersten Akt meistern muss, als er von seiner Heimat Tyrus nach Antiochia kommt, um die Tochter des dortigen Herrschers Antiochus zu freien:

I am no viper, yet I feed
 On mother's flesh which did me breed.
 I sought a husband, in which labour
 I found that kindness in a father.
 He's father, son, and husband mild;
 I mother, wife, and yet his child:
 How they may be, and yet in two,
 As you will live, resolve it you. (I.1.65–72)

Das Rätsel, das schon viele Freier ihr Leben gekostet hat, beschreibt das inzestuöse Verhältnis des Herrschers mit seiner Tochter. Dennoch ist das Rätsel mehr als ein typisches Dramenelement (wie zum Beispiel im *Merchant of Venice*). Es ist zu offensichtlich, um wirklich ein Geheimnis zu verbergen und hat gleichzeitig viel größere Bedeutung als die Aufdeckung eines bloßen Familiengeheimnisses. Freud erinnert uns daran, dass Inzest Zivilisation nicht nur genetisch bedroht, sondern auch im Kern ihrer Gemeinschaft, der Familie.¹⁹ Die erweiterte Familie war auch

¹⁹ Nicht ohne Grund heißt der erste Abschnitt von Freuds *Totem und Tabu* „Die Inzestscheu“; Sigmund Freud, Kulturtheoretische Schriften (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974), S. 295–310.

das Zentrum des Denkens der Renaissance. Eine verkommene Herscherfamilie signalisierte den Zusammenbruch zivilisatorischer Werte – vom Individuum bis zum Staat. Pericles, der Fremde am Hofe Antiochus', trifft auf das Abartige in Gestalt des Inzests genau dort, wo er seine eigene Familie und Dynastie begründen möchte. Es ist kein Zufall, dass Antiochus den Namen der Stadt trägt, die er regiert, und seine Tochter überhaupt keinen Namen hat. Ihr Vergehen macht es ihnen unmöglich, zu vollständigen Charakteren zu werden.

Aber auch Pericles wird beschädigt durch das, was er entdeckt und zwar schon, bevor er es tut. Als er akzeptiert, dass das Nichtlösen des Rätsels mit dem Tod bestraft wird, dankt er Antiochus, „who hath taught / My frail mortality to know itself“ (I.1.42–43). *Nosce te ipsum*, erkenne dich selbst, das klassische Motto, bildete auch einen Grundstein frühneuzeitlicher Selbstdefinition. Hier wird aber es von jemandem bereitgestellt, der außerhalb zivilisierter Menschlichkeit steht. Darin ist er aber nicht der einzige, denn wenn Antiochus ein schlechter Frager ist, dann ist Pericles ein schlechter Leser. Denn als er Antiochus' Tochter „clothed like a bride“ (I.1.7) und damit wahrscheinlich verschleiert trifft, dichtet er fröhlich:

See where she comes, apparelled like the spring,
 Graces her subjects, and her thoughts the king
 Of every virtue gives renown to men;
 Her face the book of praises, where is read
 Nothing but curious pleasures, as from thence
 Sorrow were ever razed, and testy wrath
 Could never be her mild companion.
 You gods that made me man and sway in love,
 That have inflamed desire in my breast
 To taste the fruit of yon celestial tree
 Or die in the adventure, be my helps,
 As I am son and servant to your will,
 To compass such boundless happiness. (I.1.13–25)

In seinem naiven voreiligen Lobgesang verkennt er den Charakter der Angebetenen so radikal, dass man Pericles' Eigendefinition hinterfragen muss. Sein Status wird auch dadurch untergraben, dass er rhetorisch ganz promisk symbolische Familienverhältnisse für sich selbst beansprucht. In der gerade zitierten Rede nennt er sich Sohn und Diener der Götter. Nach Antiochus' Einwurf „Prince Pericles –“ ergänzt er sofort „That would be son to great Antiochus –“ (I.1.26–27). Kurz gesagt, seine

Integrität ist fragwürdig, und dies zeigt sich auch, als es an die Auflösung des Rätsels geht.

Als er erkennt, dass es äußerst unpassend wäre, die Wahrheit ausposaunen, versteckt sich Pericles hinter vagen Floskeln. Antiochus erkennt natürlich, dass Pericles sein Geheimnis durchschaut hat, und so beginnt ein doppeltes Spiel. Keiner von beiden handelt in ihm ehrlich, und Pericles versucht sich sogar an einer Art sophistischer Spekulation, die die Wahrheit selbst bedeutungslos zu machen versucht: „If it be true that I interpret false, / Then were it certain you were not so bad“ (I.1.125–126).²⁰ Er zeigt sich damit sowohl der Selbsterkenntnis wie der Welterkenntnis, beides Grundpfeiler des Humanismus, entfremdet. Und er entfremdet sich noch mehr, wenn er lieber vor Antiochus' möglichem Zorn flieht, als sich ihn offen zum Feind zu machen. Nicht einmal ein Aufenthalt in seiner Heimat Tyrus genügt, um ihn aus dieser Selbstentfremdung zu befreien. Er muss an einen dritten Ort, Tarsus, weiter reisen. Sowohl der entdeckte Inzest wie sein Unvermögen, ihn publik zu machen, haben Pericles' Normalität erschüttert und machen ihm selbst seine Heimat fremd, eine Heimat, das dürfen wir nicht vergessen, an der auch seine Identität als Prinz hängt.

Dies wird deutlich in der Rede an seinen Berater Helicanus, dem er die Sicherheit und Verwaltung von Tyrus anvertraut: „But in our orbs we'll live so round and safe / That time of both this truth shall ne'er convince: / Thou showed'st a subject's shine, I a true prince“ (I.2.120–122). Die Universen dieser sozial völlig verschiedenen Individuen werden in ihr als gleichermaßen ideal und gleichermaßen von jeder wirklichen Realität entfernt gezeichnet. Statt sich als wahrer Herrscher zu zeigen, möchte sich Pericles als autonome Figur neu erfinden – bis hin zur fast monadischen Isolation. Dabei verkennt er seine Rolle.

Und es wird noch schlimmer. Nachdem er Tarsus geholfen hat, eine Hungersnot zu überstehen, erleidet er Schiffbruch in Pentapolis. Obwohl nun mittellos, sieht er sich aber sofort wieder als potenzieller Freier, als er erfährt, dass die Tochter des dortigen Königs Simonides verfügbar ist. Offensichtlich hat er nichts aus seinen Erfahrungen gelernt. Der Erzähler Gower leitet diese neue Abenteuer mit einer zynischen Bemerkung über Selbstbewusstsein ein; „where each man / Thinks all is writ he speken can, / And to remember what he does / Build his statue to make him glorious“ (II.Chorus.11–14). Pericles zeigt sich nur scheinbar bescheiden, wenn er sich selbst „A man, whom both the waters and the wind / In

²⁰ Steven Mullaney sieht darin eine Sprache des Verrats, weist aber auch darauf hin, dass das Rätsel Subjektconstitution unmöglich macht: „But these riddles, prophecies, or amphibologies involve something other than treason lying or disguising itself. They exceed and usurp the intentions of the traitor himself, bifurcating choice and intentionality“; *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), S. 121.

that vast tennis-court, hath made the ball / For them to play upon“ (II.1.58–60) nennt. Sein cleverer Vergleich ist genau die Selbststilisierung, die Gower als Hochmut anprangert.²¹

Die Konventionen der Romanze fordern nun, dass er alle Turniere gewinnt und das Herz von Simonides' Tochter Thaisa erobert. Aber auch Thaisa handelt merkwürdig. Sie teilt ihrem Vater in einem Brief mit, dass sie niemanden als Pericles heiraten wird: „Now to my daughter's letter. / She tells me that she'll wed the stranger knight, / Or never more to view nor day nor light“ (II.5.14–16). Frauen in der Renaissance, vor allem Aristokratinnen, wählten ihre Ehemänner nicht selbst, und sie erpressten auch nicht ihre Väter, zumindest nicht in der idealisierten Welt der Romanzen. Wir bemerken hier auch eine weitere Form der indirekten Kommunikation: nach dem Wachsabdruck in *Timon of Athens* und dem Rätsel am Beginn von *Pericles* begegnet uns nun ein Brief, sicher ein umständliches Medium für eine Tochter, die ihren Vater täglich sieht. All diese indirekten Kommunikationsformen können zu Missverständnissen führen, aber auch zu bewussten Fehlinterpretationen und Missbrauch. Wenn aber, wie Gower betont, die Selbstwahrnehmung des Menschen zunehmend eine textuelle wird, genau dann, wenn der Humanismus von ihm verlangt, seine essentielle „Natur“ zum Ausdruck zu bringen, dann haben wir ein Problem. Das Drama *Pericles* trägt diesem Problem bereits durch seine Patchworkstruktur Rechnung.

Als Simonides Pericles schließlich die Hand seiner Tochter anbietet – tatsächlich zeigt er ihm ihren Brief und fordert ihn auf, ihr „schoolmaster“ (II.5.39) zu werden –, erklärt sich Pericles erst einmal für unwürdig. Als ihm Simonides daraufhin vorwirft, er habe seine Tochter verhext und wäre ein Verräter, der seine Herrschaft untergraben will, beobachten wir eine erneute gegenseitige Vorspiegelung falscher Tatsachen:

Simonides:	Ay, traitor.
Pericles:	Even in his throat, unless it be the king, That calls me traitor, I return the lie.
Simonides:	[<i>aside.</i>] Now, by the gods I do applaud his courage. (II.5.53–56)

²¹ Annette C. Flower bestätigt dies, auch wenn sie zuerst das Gegenteil behauptet: „Pericles comes through the storm affirming only his essential mortality“, dann aber im Weiteren eingesteht, dass Pericles von einer Verkleidung in die nächste wechselt; „Disguise and Identity in *Pericles, Prince of Tyre*“, *Shakespeare Quarterly*, 26:1 (Winter 1975), 30–41 (32).

Wem sollen wir in dieser Scharade glauben? Wer ist der Verräter an wem, und wer ist Prinz, und wer König? Identitäten werden von sich selbst entfremdet genau in dem Moment, als sowohl die Eheanbahnungsverhandlungen wie auch die Staatspolitik Authentizität verlangen.²² Das Spiel der gegenseitigen Täuschung geht munter weiter, als Thaisa hinzukommt, und schließt sie mit ein:

Simonides: Yea, mistress, are you so peremptory?
 (aside) I am glad on't with all my heart.
 – I'll tame you, I'll bring you in subjection.
 Will you, not having my consent,
 Bestow your love and your affections
 Upon a stranger? *(aside)* Who for aught I know
 May be (nor can I think of the contrary)
 As great in blood as I myself. (II.5.71–78)

Keine Figur ist vertrauenswürdig, und doch hängen persönliche wie politische Schicksale von ihrem gegenseitigen Vertrauen ab. Vielleicht ist es deshalb auch mehr als eine weitere Konvention der Romanze, der Zufall, der Thaisa und Pericles in einem weiteren Sturm trennt. Thaisa bringt auf einer Schiffsreise ein Kind zur Welt und stirbt scheinbar bei der Geburt. Die abergläubischen Seeleute verlangen die Entfernung der Leiche, und Pericles, obgleich ihr Prinz, lässt sich von ihnen überstimmen, ein weiteres Zeichen seiner unsicheren Identität.

Aber die Handlung wird noch fantastischer, wenn er kurz darauf auch seine neugeborene Tochter Mariana verliert. Um ihre Gesundheit besorgt, lässt er sie in Tarsus bei dessen Regenten Cleon und seiner Gattin Dionyza zurück, auf deren Dankbarkeit er sich wegen der durch ihn überwundenen Hungersnot verlässt. Erneut entpuppt sich Pericles' Urteilsvermögen als beschränkt. Als Mariana zu einer schönen Frau heranwächst, befürchten Cleon und Dionyza, sie könnte ihre eigenen Töchter in den Schatten stellen und planen ihre Ermordung. Mariana wird nur durch einen weiteren Zufall gerettet: Piraten entführen sie und verkaufen sie an ein Bordell in Mytilene.

Obwohl es bei Aristokraten üblich war, Söhne bei anderen Aristokraten in Pflege zu geben, um Beziehungen herzustellen und zu vertiefen, war dies bei Töchtern selten. Seine Frau im Kindbett zu verlieren, war ebenfalls verbreitet.

²² Diese Beziehung zwischen Fehleinschätzung (von Geschenken, Verpflichtungen und Rollen) im Bezug auf politische Macht und Autorität ist das Thema von Steven Mullaney's Aufsatz „All That Monarchs Do: The Obscured Stages of Authority in *Pericles*“, in: *Pericles: Critical Essays*, hrsg. David Skeele, Shakespeare Criticism (New York und London: Garland, 2000), S. 168-183.

Andererseits war das Zusammenhalten der Familie aber grundlegend wichtig.²³ Pericles vertändelt hier wieder einen der Grundpfeiler seiner Identität: seine Familie und Erblinie.

Mariana wird dann auch in mehr als einem Umfeld ebenfalls zu einem *Alien*. Zuerst ist sie unangepasstes Pflegekind, dann eine extrem unrealistische Prostituierte, deren Dienste darin bestehen, ihre Kunden davon zu überzeugen, ihren sündhaften Lebenswandel aufzugeben. Eine Jungfrau im Bordell könnte noch als Triumph einer angeborenen menschlichen Größe in einer feindlichen Umwelt interpretiert werden – und damit humanistische Ideale bestärken. Marianas Geschichte klingt aber eher wie eine Heiligenlegende und wird im Stück mehrfach für derbe Scherze missbraucht. Damit wird sie von einem nachzuahmenden Vorbild zu einer exzentrischen Ausnahme. So meint zum Beispiel die Bordellwirtin über sie „She’s able to freeze the god Priapus and undo a whole generation“ (IV.6.12–13). Pandar, der Zuhälter, nennt ihre Haltung einfach krank, „green sickness“ (IV.6.21), eine Bezeichnung, die in der Renaissance sexuelle Frustration bei Frauen meinte.

Der dritte *Alien* im Stück ist Pericles’ Gattin Thaisa, die natürlich nicht gestorben war, sondern an die Küste von Ephesus gespült und dort Priesterin der Göttin Diana wurde. Wieder sind ihre Entscheidungen fragwürdig. Als Gattin eines Prinzen wäre es ihre Pflicht, ihn zu suchen oder zumindest sein Heimatland zu erreichen. Als Ehefrau und Mutter müsste sie eine Wiedervereinigung mit ihrer Familie anstreben. Stattdessen verzichtet sie auf alle diese Optionen, als sie vom Schiffbruch erfährt. Ihre Wahl der Diana als Herrin ist ebenso bezeichnend. Als Göttin der Jagd und der Keuschheit verkörpert sie das genaue Gegenteil von Thaisas bisheriger Identität. Genau wie der aristokratisch vernetzte Prinz Pericles sich zum heimatlosen Wanderer macht und Mariana sich als jungfräuliche Prostituierte stilisiert, macht sich Thaisa zum *Alien* in Bezug auf ihr früheres Selbst, und vergessen wir nicht, dass keiner von den dreien vorher wirklich eine stabile Identität besessen hat, sondern alle drei eher flache unterentwickelte Figuren abgaben.

Diana, die Göttin, auf die auch Pericles schwört, wird mit Weiblichkeit und diese mit Wankelmüt assoziiert – und nicht mit der Männlichkeit und Verlässlichkeit, die er als Prinz verkörpern sollte. In einer merkwürdigen Geste, die ihn Timon of Athens annähert, verkündet er, sich zum unzivilisierten Barbaren zu machen, indem er sein Haar nicht mehr schneidet, bis seine Tochter heiratet:

²³ Marianne Novy sieht dies etwas anders in ihrem Aufsatz „Multiple Parenting in *Pericles*“, obgleich auch die die Komplexität der so geschaffenen Verbindungen und Identitäten betont; in: Skeele, *Pericles: Critical Essays*, S. 238-248.

Till she be married, madam,
 By bright Diana whom we honour all,
 Unscissored shall this hair of mine remain,
 Though I show ill in't. (III.3.28–31)

Ein eindrucksvolles Auftreten wurde natürlich in der Renaissance vom Mann der Oberschicht erwartet, wie man in Hobys Übersetzung von Castigliones *Il Cortegiano*, seinem Handbuch für Höflinge, sieht. Pericles bleibt wieder deutlich hinter zeitgenössischen Idealen zurück.

Es ist schließlich göttliche Einmischung der erwähnten Diana und nicht menschliches Vermögen, das die chaotischen Handlungsstränge des Stücks doch noch zu einer zufriedenstellenden, wenn auch wenig plausiblen Lösung zusammenführt. Bevor dies aber gelingt, erleidet Pericles noch einen weiteren Schicksalschlag: Als er nach Tarsus zurückkehrt, berichten ihm Cleon und Dionyza, dass seine Tochter gestorben sei. Seine Reaktion auf die Nachricht ist wieder typisch: Er entfernt sich noch weiter vom Ideal des Prinzen und Herrschers:

He swears
 Never to wash his face nor cut his hairs.
 He puts on sackcloth and to sea he bears
 A tempest which his mortal vessel tears,
 And yet he rides it out. (IV.4.27–31)

Pericles' Identität war allerdings im Stück immer schon eine stürmische. Seine Figur kennt keine Stabilität. Sie kennt auch keinen festen Ort. Wenn das humanistische Ideal der Mensch ist, der fest im Zentrum des Universums ruht, das er selbst zum Teil mit gestaltet oder wenigstens erkundet, dann ist Pericles das genaue Gegenteil davon.²⁴

Anders noch als Timon, der Normen zielgerichtet verletzt, indem er das Gegenteil von dem tut, was man von ihm erwartet, sind Pericles' Regelverstöße so ziellos wie seine Reisen. Damit entspricht seine Figur genau der Dramenhandlung. In ihr passieren Dinge, weil sie ihm zustoßen. Humanistische Vorstellungen, Regeln und Zentren werden in ihm instabil und verschoben. Ein Ort ist so gut wie

²⁴ Elizabeth Biemann irrt daher gleich zweifach, wenn sie versucht, Pericles einer Jungianischen Lesart zu unterwerfen, in der er ein Beispiel für „verzögerte Individuation“ und den archetypischen *puer aeternus* wäre. Viel eher ist er ein völlig instabiler Charakter, der verschiedenste unglaubliche Rollen annimmt, wann immer einer neuen Herausforderung begegnet; *William Shakespeare: The Romances*, TEAS, 478 (Boston: Twayne, 1990), S. 19 und 37.

jeder andere, und überall kann sich genauso gut eine Tragödie ereignen wie sich wundersam eine glückliche Wendung ergeben. Tatsächlich beschreibt der Erzähler Gower Pericles' Haltung, nachdem er vom vermeintlichen Tod seiner Tochter erfährt, als seinen Entschluss, nun ganz seinen Kurs von „Lady Fortune“ bestimmen zu lassen (IV.4.48). Damit gibt er jeden Anspruch auf Selbstkontrolle und -verwirklichung auf, die doch beide zentral für den Humanismus der Renaissance sind.

Tatsächlich hat das Stück dann auch zwei Happy Ends und nicht eines. Das erste bringt Pericles wieder mit Mariana zusammen, das zweite dann Vater und Tochter mit Thaisa. Als Pericles Mariana im Haus des Adligen Lysimachus trifft, wo sie als Erzieherin arbeitet, nachdem sie aus dem Bordell geworfen wurde, bemerkt er zuerst die Ähnlichkeit mit seiner Frau Thaisa. Was jetzt leicht zur weiteren Inzest-Geschichte hätte werden können, mutiert dann aber überraschend schnell zu einer perfekten Wiedererkennungsszene. Nach all den Verwechslungen und Fehleinschätzungen des Stücks gelingen nun alle Identifizierungen: der Name Mariana, der ihrer Amme Lychoria und schließlich und am bedeutungsvollsten der Name des Vaters, Pericles selbst, erreichen nicht nur eine teilweise Familienzusammenführung, sondern auch die Wiederherstellung der Ordnung, in der Pericles nun Herrscher mit einer dynastischen Erblinie und Mariana Prinzessin und nicht länger Dienerin ist:

You think me an impostor: No, good faith,
I am the daughter to King Pericles,
If good King Pericles be. (V.1.167–169)

Man muss kein Lacanianer oder Derridist sein, um hier den Namen des Vaters mit dem des Gesetzes in eins zu setzen. Es ist allerdings ein Gesetz, das im Verlauf des Stücks ständig gebrochen wurde. Tatsächlich wurde es von genau jener Gestalt außer Kraft gesetzt, die es hätte verkörpern sollen.²⁵

²⁵ Robert Grainger möchte die Wiedervereinigung von Pericles und Marina in Jungianischer Sicht als Heilung einer beschädigten Psyche lesen, muss aber zugeben, dass sie „united *by* story“ (seine Hervorhebung), also von der Handlung und den Strukturen des Texts zusammen geführt werden; *Theatre and Relationships in Shakespeare's Later Plays*, (Oxford et al.: Peter Lang, 2008), S. 103.

4 Mit oder gegen den Humanismus arbeiten – und zwar aus ihm heraus

Jacques Lacans dekonstruktionistisch-psychoanalytische Idee, das Sich Erkennen immer auch Sich Verkennen heißt, funktioniert auch für das Prinzip, das in *Pericles* wie schon in *Timon of Athens* für symbolische Stabilität hätte sorgen sollen.²⁶ Marianas interessanter Nachsatz „If good King Pericles be“ bezieht sich dann nicht nur auf die Frage, ob Pericles noch lebt, sondern auch darauf, ob er wirklich er selbst ist und symbolische Macht und ihr menschlicher Repräsentant die Identität erreicht haben, die Kantorowicz’ Konzept der zwei Körper des Herrschers (sein symbolischer Machtkörper und sein sterblicher biologischer) so eindringlich wie paradox postuliert.²⁷ Dass symbolische Sicherheit nicht mit Pericles assoziiert werden kann, sieht man schon daran, dass selbst die Erwähnung seines eigenen Namens und seiner Vaterschaft durch Mariana ihn noch nicht überzeugt. Nachdem er erstaunt ausruft, „this is Mariana!“, fährt er nämlich sofort mit der Befragung fort: „What was thy mother’s name? Tell me but that, / For truth can never be confirmed enough“ (V.1.189–191). Tatsächlich sollte Wahrheit nur eine einzige Bestätigung brauchen. Aber genau wie bei den Identitäten der Protagonisten des Stücks ist in ihm ihre Stabilität zweifelhaft. Daher das Verlangen nach einer weiteren Bestätigung – und einem weiteren Happy End. Bereits das Wiedererkennen der Tochter hat Pericles erneut verändert und wieder in die harmonische Ordnung der Dinge eingefügt. Jetzt bemerkt er sein unzivilisiertes Erscheinungsbild und behauptet, Sphärenmusik als Ausdruck eben dieser universellen Harmonie zu hören: „– Give me my robes. [*They do so.*] I am wild in my beholding. / O heavens bless my girl! But hark, what music? / [...] The music of the spheres“ (V.1.211–216).

Wie bereits gesagt, braucht es ein göttliches Eingreifen, um die fragmentierte Handlung des Stücks zu einem Ganzen zusammenzufügen. Interessanterweise ist aber das, was die Göttin Diana dann von Pericles fordert, wieder textuell, eine erneute Wiederholung seiner Missgeschicke, ein erneutes Erzählen der komplizierten Geschichten von Trennung und Entfremdung:

²⁶ „It is not a question of knowing whether I speak of myself in a way that conforms to what I am, but rather of knowing whether I am the same as that of which I speak“; Jacques Lacan, „The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud“, in: *Écrits: A Selection*, übers. Alan Sheridan (London: Tavistock, 1977), S. 146–178 (S. 165).

²⁷ Ernst H. Kantorowicz, *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970).

Diana: My temple stands in Ephesus. Hie three hither,
 And do upon mine altar sacrifice.
 There when my maiden priests are met together,
 ... before the people all,
 Reveal how thou at sea didst lose thy wife,
 To mourn they crosses with thy daughter's, call
 And give them repetition to the life. (V.1.227–233)

Als Pericles Dianas Anweisungen folgt, hört natürlich Thaisa, die in Ephesus Priesterin ist, seine – und damit auch ihre – Geschichte aus seinem Mund: „Voice and favour! / You are, you are, O royal Pericles!“ (V.3.13–14), und fällt in Ohnmacht. Ihr Aufschrei verdoppelt Pericles erneut – in Stimme und Gunst und in den doppelten Ausruf seiner Identität. Verdoppelung, das hatten wir bereits für Wahrheit bemerkt, untergräbt aber Identität, auch wenn sie sie bestätigen soll. Als Thaisa wieder zu sich kommt, fragt sie deshalb: „Are you not Pericles? Like him you spake, / Like him you are“ (V.3.12–13). Ähnlichkeit ist alles, was sie bestätigen kann, in der gleichen Weise wie im gesamten Stück Pericles immer nur einem Herrscher und Prinzen ähnelt – und in der *Timon of Athens* versucht, einen Einsiedler zu spielen.

Thaisas Identität erscheint ähnlich zweifelhaft: „The voice of dead Thaisa!“ (V.3.34) ist alles, was Pericles erkennen kann, Stimme und nicht Person und Erinnerung eher als Gegenwart. Tatsächlich muss ihm Thaisa einen Ring zeigen, um ihn vollends zu überzeugen. Und selbst dann ist die Aufeinanderfolge von Verkenntung und Zweifel noch nicht beendet, die ironisch ja auch den Beginn ihrer Liebe ausmachte. Als Pericles' Stellvertreter Helicanus die wiedergefundene Königin willkommen heißt, entgegnet diese kühl, „I know you not“ (V.3.49). Es braucht erneut Text und seine Wiederholung als Echo der überwältigenden intertextuellen Struktur des Stückes,²⁸ um die Dinge zurecht zu rücken – so recht, wie es in einem Stück über fehlgeleitete und falsch verstandene Identitäten eben möglich ist:

Pericles: You have heard me say, when I did fly from Tyre
 I left behind an ancient substitute.

²⁸ T.G. Bishop sieht diese selbst in der Stückstruktur am Werk, wenn er behauptet: „In *Pericles, Prince of Tyre* Shakespeare deliberately set out to resuscitate a dramatic style some twenty years out of date, and thereby made transmission and revival the central concerns of the play“; *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 9 (Cambridge, New York und Melbourne: Cambridge University Press, 1996), S. 93.

Can you remember what I called the man?
 I have named him oft.
 Thaisa: 'Twas Helicanus then. (V.3.50–54)

Doch damit ist das Spiel der Wiederholungen noch nicht zu Ende. Pericles befiehlt einem anderen Lord, Cerimon, zu verkünden, „How this dead queen relives“ (V.3.64). Die Geschichte gewinnt Glaubwürdigkeit durch ihre Wiederholung, genau im Widerspruch zur üblichen Meinung, dass Wiederholung anfällig macht für Fehler, Verfälschung und Missbrauch, wie man an der strategischen Fehlinterpretation von Timon of Athens letzten Worten sehen konnte. Als Pericles nun endlich sein Aussehen in Übereinklang mit seiner gesellschaftlichen Rolle bringt („And now this ornament / Makes me look dismal will I clip to form, / And what this fourteen years no razor touched“; V.3.74–76), definiert Thaisa noch einmal Identität und Wert, jetzt den von Marianas Verlobten, Lord Cerimon, durch Worte und Text: „Lord Cerimon has letters of good credit, sir“ (V.3.78). „Letters of good credit“ sind Empfehlungsschreiben, Meinungen anderer in der anfälligen Schriftform. „Credit“ ist aber auch ein Echo des Vermögens der Person und führt uns zu *Timon of Athens* zurück, wo Timons Kreditwürdigkeit so drastisch einbrach.

Wenn Pericles es also versäumt, in dem Stück, das seinen Namen trägt, etwas zu lernen,²⁹ dann tun dies andere Figuren auch nicht, vor allem seine Gattin. Identitäten sind gefährdet, weil sie auf (häufig falschen) Zeugnissen beruhen, Behauptungen, die nicht nur von anderen gemacht werden, sondern auch aus Worten und Zitaten bestehen, die nicht authentisch sein können, genau wie die Struktur des Dramas selbst. Als Ausdruck frühmoderner Identität verneint das Stück mehr als es bekräftigt. Selbstbehauptung ist in ihm rar. Selbst die heroische von Mariana im Bordell wird zweifelhaft durch die Ironie, mit der sie von anderen gesehen wird, und letztlich wird auch sie einfach fortgewischt, wenn Mariana hastig Lord Cerimon heiraten soll. Selbsterkenntnis geht ebenso häufig fehl, genau wie das Durchschauen von anderen, wie man am Fehler Pericles' sieht, Cleon und Dionyza für seine Freunde und Verbündete zu halten. *Nosce te ipsum*, das Grundpostulat des Humanismus, funktioniert in diesem Stück nicht, und daraus folgt, dass das selbstbestimmte Vermessen der gesellschaftlichen Sphäre wie auch der Welt zum gewagten Spiel wird. Es ist weder von menschlicher Schläue

²⁹ Howard Felperin bemerkt ebenfalls Pericles' Verkenntung seiner selbst, ist aber zu optimistisch, wenn er schreibt: „Although his claim to self-knowledge is premature (the state he describes will not be realized until the last act), he speaks and behaves like the protagonist of a morality play. Pericles is presented as a kind of Everyman [...]“; „The Great Miracle: *Pericles*“, in: Skeele, *Pericles: Critical Essays*, S. 114-132 (S. 117). Pericles ist aber kein Jedermann. Als Prinz einer fernen Stadt ist er deutlich als spezielle Figur markiert.

bestimmt noch von einem zornigen oder gnädigen christlichen Gott, sondern von einer wankelmütigen heidnischen Göttin. Damit folgt das Stück zwar der Renaissance-Mode der Rückkehr zur Antike, durchkreuzt damit aber auch alle Ansprüche auf einen glaubhaften Humanismus.

Wenn *Timon of Athens* die Verzweiflung eines Protagonisten darüber zum Ausdruck bringt, dass er nur eine Figur im diskursiven Feld ist, das Identitäten und Werte anhand des ebenso glitzernden wie letztlich wertlosen Mediums Gold verleiht, und auch seinen Versuch, sich aus diesem Feld zu lösen, zum Scheitern verdammt, zeigt *Pericles* das Scheitern dieser Figuration, dieser Verkörperung, selbst. Pericles ist alles für alle. Aber als symbolisches Oberhaupt, das ebenso politische Identität und Stabilität verkörpern wie die dramatische Integrität des Stückes garantieren soll, schafft er es lediglich, die Unmöglichkeit darzustellen, diese Identität in einer Figur zusammenzuführen. Aktiv zeigt er, wie sehr Figuration Zeichen, Text, Geschichten und ihre Wiederholung braucht, Intertextualität mit anderen Worten. Damit sind die ersehnte Identität und Authentizität aber genauso selbstzerstörerisch wie ihre Zutaten.³⁰

In einer humanistischen Lesart des Stücks ist dies im besten Fall ein Versagen und im schlimmsten Fall eine Katastrophe. Ironischerweise war dies aber für Shakespeares Zeitgenossen überhaupt kein Problem, sondern machte für sie das Stück vielleicht noch vergnüglicher.³¹ Für einen posthumanistischen Zugang macht dies *Pericles* aber noch stärker als *Timon of Athens* zum Beleg dafür, dass ein kritisches Durchdenken der vermeintlichen Grundlagen des Humanismus bereits in der Zeit geschah, in der seine Ideen gerade erst formuliert wurden.³²

³⁰ Das trifft sehr gut die Definition des Posthumanen im Bereich der Kybernetik von N. Katherine Hayles als „an informational material entity“; *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago und London: University of Chicago Press, 1999), S. 11.

³¹ Hayles, deren literarische Beispiele alle postmodern und nicht frühmodern sind, halt hier wieder eine interessante Parallele bereit, wenn sie in ihrem Schlussteil behauptet, dass „the prospect of becoming posthuman both evokes terror and pleasure“; *How We Became Posthuman*, S. 283.

³² Neil Badmingtons warnende Forderung, „Posthumanism [...] needs theory, needs theorizing, needs above all to reconsider the untimely celebration of the absolute end of ‘Man’“, müsste daher ergänzt werden von „Er braucht auch ein Bewusstsein von Geschichte“; „Theorizing Posthumanism“, *Cultural Critique*, 53, Posthumanism (Winter 2003), 10-27 (10).

Bibliographie

- Badmington, Neil Hg.. *Posthumanism*, Readers in Cultural Criticism. Basingstoke: Palgrave, 2000.
- . "Theorizing Posthumanism", *Cultural Critique*, 53, Posthumanism (Winter 2003), 10–27.
- . *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. London und New York: Routledge, 2004.
- Biemann, Elizabeth. *William Shakespeare: The Romances*, TEAS, 478. Boston: Twayne, 1990.
- Bishop, T.G. *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 9. Cambridge, New York und Melbourne: Cambridge University Press, 1996.
- Bukatman, Scott "Postcards from the Posthuman Solar System", *Posthumanism*, Readers in Cultural Criticism. Hg. Neil Badmington, Basingstoke: Palgrave, 2000. S. 98–111.
- Davidson, Clifford "Timon of Athens: The Iconography of False Friendship", *The Huntington Library Quarterly*, 43:3 (Sommer 1980), 181–200.
- Davies, Tony. *Humanism*, The New Critical Idiom. London und New York: Routledge, 1997.
- Emig, Rainer "Renaissance Self-Unfashioning: Shakespeare's Late Plays as Exercises in Unravelling the Human." *Posthumanist Shakespeares*, Hg. Stefan Herbrechter und Ivan Callus, Palgrave Shakespeare Studies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. S. 113–159.
- Felperin, Howard, "The Great Miracle: Pericles", *Pericles: Critical Essays*, Hg. David Skeele, Shakespeare Criticism. New York und London: Garland, 2000. S. 114–132.
- Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Übers. Ulrich Köppen, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 39. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Flower, Annette C. "Disguise and Identity in Pericles, Prince of Tyre", *Shakespeare Quarterly*, 26:1 (Winter 1975), 30–41.
- Freud, Sigmund. *Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974.

- Grainger, Robert. *Theatre and Relationships in Shakespeare's Later Plays*. Oxford et al.: Peter Lang, 2008.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1980.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1999.
- Jonson, Ben "Ode (to himself)", *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, Hg. H. J. C. Grierson und G. Bullough. Oxford: Clarendon Press, 1934.
- Lacan, Jacques "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud", *Écrits: A Selection*, Übers. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970.
- Marx, Karl und Engels, Friedrich. *Werke*, Band 23, *Das Kapital*, Band I, Erster Abschnitt. Berlin: Dietz Verlag, 1968.
- Miola, Robert S. "Timon in Shakespeare's Athens", *Shakespeare Quarterly*, 31:1 (Frühjahr 1980), 21–30.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- . "All That Monarchs Do': The Obscured Stages of Authority in Pericles", *Pericles: Critical Essays*, Hg. David Skeeel, Shakespeare Criticism. New York und London: Garland, 2000. S. 168–183.
- Novy, Marianne. "Multiple Parenting in *Pericles*", *Pericles: Critical Essays*, Hg. David Skeeel, Shakespeare Criticism. New York und London: Garland, 2000. S. 238–248.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *De hominis dignitate: Über die Würde des Menschen*, Übers. Norbert Baumgarten, Hg. August Buck, Philosophische Bibliothek 427. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990.
- Rotterdam, Erasmus von. *Lob der Torheit*, übers. Alfred Hartmann, Hg. Emil Major. Wiesbaden: Panoram, 2003.
- Shakespeare, William, *Pericles*, Hg. F.D. Hoeniger, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London und New York: Routledge, 1990.

Shakespeare, William, *Pericles*, Hg. Suzanne Gossett. The Arden Shakespeare, 3rd Series. London: Arden Shakespeare, 2004.

Shakespeare, William und Middleton, Thomas. *Timon of Athens*, Hg. Anthony B. Dawson und Gretchen E. Minton, The Arden Shakespeare, 3rd Series. London: Cengage Learning, 2008.

Shakespeare, William. *Coriolanus*, Hg. Philip Brockbank, 2. Auflage, The Arden Shakespeare. London: A & C Black, 1976.

Slights, William W. E. “*Genera mixta* and *Timon of Athens*”, *Studies in Philology*, 74:1 (Januar 1977), 39–62.